笙管霓裳

敦煌乐舞

走近敦煌丛书

ZOUJIN DUNHUANG CONGSHU

主编 柴剑虹 荣新江

ZHUBIAN CHAI JIANHONG RONG XINJIANG

王克芬 柴剑虹 著

WANG KEFEN CHAI JIANHONG ZHU

甘肃教育出版社

GANSU JIAOYU CHUBANSHE

箫管霓裳

敦煌乐舞

责任编辑/王文琴　装帧设计/徐晋林

ISBN 978-7-5423-1521-2

9 787542 315212 >

定价：38.00元

走近敦煌丛书 | Zoujin Dunhuang Congshu

主编 柴剑虹 荣新江

箫管霓裳

敦煌乐舞

DUNHUANG YUEWU

王克芬 柴剑虹 著

甘肃教育出版社

图书在版编目（CIP）数据

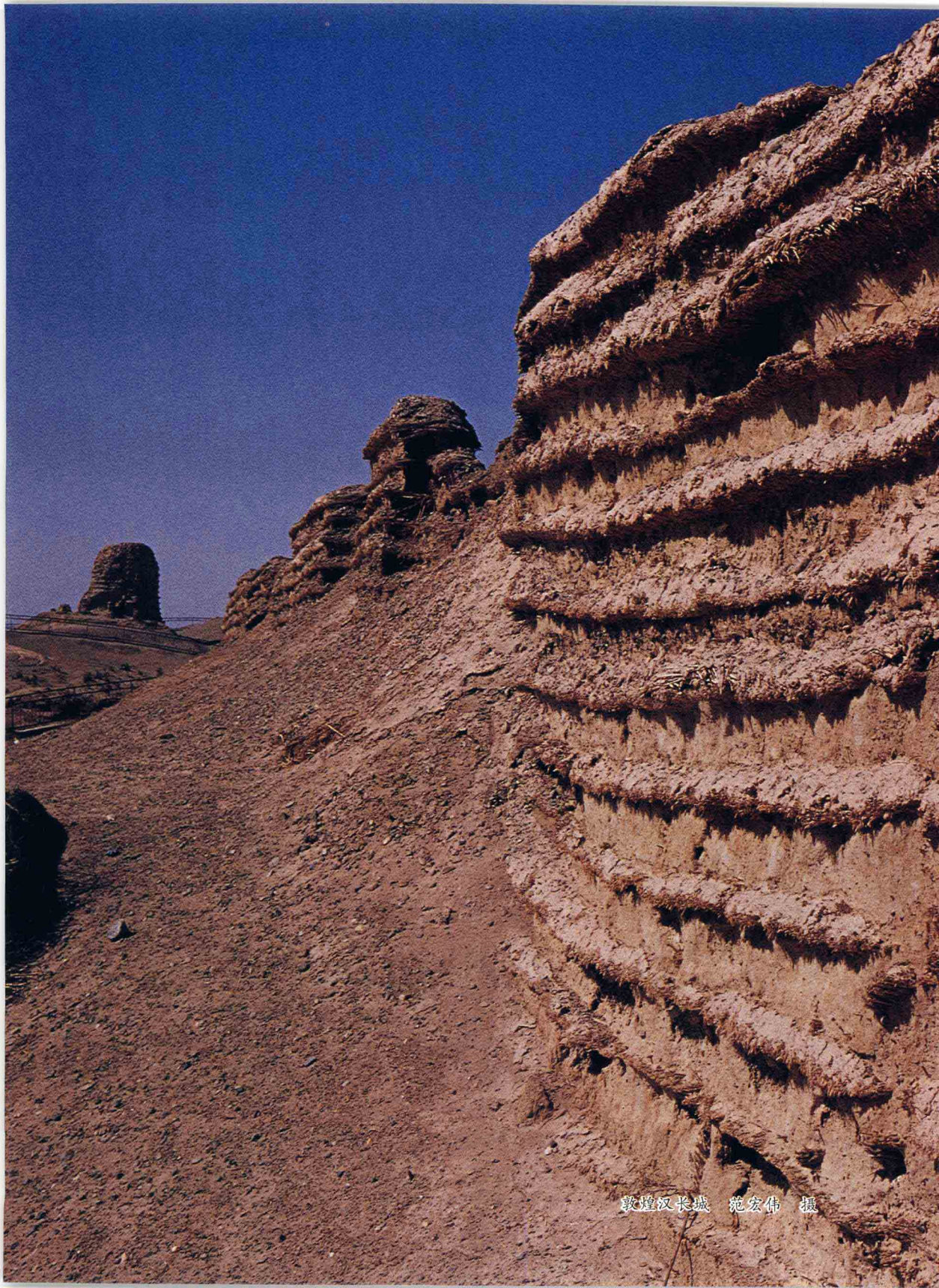
萧管霓裳：敦煌乐舞/王克芬，柴剑虹著.—兰州：甘肃教育出版社，2007.12
（走近敦煌丛书/柴剑虹，荣新江主编）
ISBN 978-7-5423-1521-2

Ⅰ.萧… Ⅱ.①王…②柴… Ⅲ.敦煌石窟—壁画—乐舞—简介 Ⅳ.K879.41 J709.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2007)第082260号

策　　划：黄　强　薛英昭
责任编辑：王文琴
装帧设计：徐晋林
图片支持：敦煌研究院

萧管霓裳
——敦煌乐舞
王克芬　柴剑虹　著
甘肃教育出版社出版发行
（730030　兰州市南滨河东路520号）
www.gseph.com　0931-8773231
天水新华印刷厂印刷
开本787毫米×1092毫米　1/16　印张7.875　字数60千
2007年12月第1版　2007年12月第1次印刷
印数：1～3 000
ISBN 978-7-5423-1521-2　定价：38.00元



敦煌汉长城　范宏伟　摄

走|近|敦|煌|丛|书

序

季羡林

[羡林按]我一向有一个习惯，我从不把别人用我的口气写成的文章，拿过来，签上自己的名字，据为己有。我认为这不是有道德的行为。但现在我想破一次例。我读了大概是出于柴剑虹、荣新江等学友笔下写出的“走近敦煌丛书”序，我读了几遍，觉得即使我自己动手写也不一定达到这个水平。因此我就把文章拿过来据为己有，同时又昭告天下，说这不是我写的文章。我觉得这样做，是很有道德的行为。

五年前，我曾经为甘肃教育出版社的“敦煌学研究丛书”写了一篇序言，表达了对新世纪之初我国敦煌学研究蓬勃发展的欣喜之情，也表示愿意继续为敦煌学研究奉献微薄之力。现在，甘肃教育出版社即将推出一套“走近敦煌丛书”，仍征序于我。我这个老拉拉队员当然是应该再鼓吹几句的。

先说这套丛书之名。名曰“走近”，颇有讲究。“走近”乃是“走进”的必要过程与前提条件。自 1987 年敦煌莫高窟被列入“世界文化遗产名录”以来，敦煌声名日隆，前往那里旅游参观的人络绎不绝，怀着“朝圣巡礼”之心者有了更多瞻仰敦煌的机会。但是，对于并不专门从事敦煌学与敦煌历史文化研究的人来说，走马观花式的游览还是免不了有隔雾看花的感觉，要看懂并在心灵上真正亲近敦煌实属不易。这套丛书的策划者就是希望能通过图文并茂的内容与形式来

普及敦煌的学术文化，让读者能够与敦煌渐行渐近，相知相亲，为能真正进入这个辉煌灿烂的艺术宝库与文化圣殿奠定基础。

再说这套丛书的编著者。甘肃教育出版社委托柴剑虹、荣新江来主编这套书，亦属精明之举。我与他们二位熟识多年，知道他们一直热心于敦煌学与敦煌文化的普及工作，堪当此任。二位长期从事敦煌吐鲁番学研究，都是中国敦煌吐鲁番学会的中坚力量，与老中青三代的众多敦煌学家又有密切的联系和良好的关系，组稿便非难事。而且一位是中华书局的编审，一位是北京大学的教授，都有敦煌学的著作问世，兼有编书、教书、写书的深切体会。这套书的作者，更是以活跃在科研与教学阵地的中青年学者为主，而且几乎都是敦煌某一专业领域或课题范围的领军人物，由他们来撰写敦煌学的普及读物，引领读者走近敦煌，也是很合适的。

谈到普及读物，我还要发点感慨：写好、出好一本普及读物，其难度是一点也不亚于那些高深的学术专著的。内容要准确，材料要翔实，语言要通俗易懂、生动活泼，还要有化繁为简、深入浅出的本领。像这套丛书，配了许多图片，当然还要求图与文相辅相成、相得益彰。这些说来容易、看似轻松的特点，对我们的作者和出版社却是相当严峻的挑战。好在甘肃教育出版社有这方面的经验与优势，可能也不乏“成功之母”的教训；主编之一的柴剑虹又曾长期负责编辑倡导“大专家写小文章”的《文史知识》杂志，并且承担了丛书中一本书的写作任务，应该也会以自己的见解、感受与文字去与其他作者切磋、推敲。两者结合起来，一道应对挑战，为宣传与普及敦煌学知识积累经验，我以为也是出版这套丛书的意义之一。

2007 年 11 月 20 日

腰鼓舞　榆林窟第25窟南壁

前　言

隋朝大业五年(609年),因动用数百万民工开通大运河,御龙舟、幸江都(今扬州)、凿太行、筑长城、狩猎塞北而被后世责骂为“奢靡荒淫”的隋炀帝杨广,又做出了一个惊世骇俗之举——大驾西巡河西。炀帝一行西渡黄河,经大斗拔谷,翻越祁连山,到了张掖,召集“二十七国贸易大会”(一说“三十余国”),也许称得上是最早的世贸大会,会间“盛陈文物,奏九部乐,设鱼龙曼延”。拿今天一句流行的话来说,也就是“文化搭台,经济唱戏”了。应该说,隋炀帝还是推动丝绸之路商贸往来与文化艺术交流的“有功之帝”。20世纪80年代,人们在名扬四海的大型舞剧《丝路花雨》中,仿佛也看到了炀帝君臣欢宴各国宾客的歌舞盛况。《隋书·音乐志》上说:“始开皇初定,令置‘七部乐’:一曰《国伎》,二曰《清商伎》,三曰《高丽伎》,四曰《天竺伎》,五曰《安国伎》,六曰《龟兹伎》,七曰《文康伎》。又杂有疏勒、扶南、康国、百济、突厥、新罗、倭国等伎。……及大业中,炀帝乃定《清乐》《西凉》《龟兹》《天竺》《康国》《疏勒》《安国》《高丽》《礼毕》,以为九部。”这异彩纷呈的“九部乐”,应该正是河西大会的积极成果之一,而且奠定了盛唐乐舞空前繁荣的基础。

崛起于陇西的李唐王朝,更在基本沿袭隋代乐舞体制的基础上开拓创新,将中原、东北、西南乐舞与西域乐舞的交融推向高潮。唐太宗贞观年间废除《礼毕》,创制《燕乐》,又添上《高昌乐》,成为“十部乐”。到了“开(元)天(宝)盛世”,酷爱乐舞的风流天子唐明皇,身体力行,不仅亲临教坊演习歌舞杂戏,而且宠信乐舞伎人,点缀太平。于是,无论宫廷、民间,京城、边陲,歌舞活动遂蔚为大观。尤其是

在丝绸之路的要冲河西地区，成为各民族舞乐繁茂的大舞台，诚如盛唐边塞诗人岑参所咏："凉州七城十万家，胡人半解弹琵琶"(《凉州馆中与诸判官夜集》)、"琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌"(《酒泉太守席上醉后作》)。后来，尽管安史之乱的"渔阳鼙鼓"，惊破了唐明皇与杨贵妃的"霓裳羽衣"，河西十余州一度和中原隔断，而丝路沿途的歌舞活动仍绵延不绝，到晚唐五代及宋初又增添若干新的色彩。这些乐舞盛景，自然也同魏晋南北朝及隋代的乐舞一样，成为地处丝路咽喉的敦煌艺术的重要内容，并且直接或间接地反映到敦煌壁画雕塑和相关写本之中。

以莫高窟为代表的敦煌石窟群，虽历经千年沧桑，留存至今的700余个洞窟仍然保存了大约近5万平方米的壁画和近4千身彩塑，其中有非常丰富的魏晋南北朝、隋唐五代、西夏与宋元时代的舞蹈形象；在1900年发现的藏经洞(莫高窟第17窟)的约5万卷(号)古代写本中，也存有曲谱、舞谱等珍贵的乐舞资料。我们这本小册子，就是希望主要通过敦煌壁画里乐舞形象的介绍与赏析，使广大读者对传承有绪、多姿多彩的敦煌舞蹈有更多感性的认识与理性的思索。至于敦煌乐曲及相关的乐器，则略有涉及，并不列在本书要详细介绍的范围之内。

在本书写作的过程中，我们除了运用对敦煌石窟实地考察踏查所得的第一手资料外，主要参考了公元2000年以前国内外出版的有关图录本，凡转载或复制图片，使用临摹图、线描图的，均经敦煌研究院或原作者同意授权，并将通过出版者为他们支付一定的报酬。这些临摹者有段文杰、霍熙亮、史苇湘、欧阳琳、吴荣鉴、万庚育、何治赵、范兴儒、娄婕、赵蓉、史敦宇、吴曼英等，谨向他们为此付出的辛勤劳动致以谢忱。笔者同时申明，也将继续欢迎研究者引述我们对中国舞蹈史、敦煌乐舞及敦煌舞谱研究已发表的成果并提出宝贵的批评意见。

在本书写作时，我们非常高兴地看到了上海东华大学的研究生贾一亮女士关于敦煌舞伎服饰研究的论文，认为是开拓敦煌舞蹈研究领域的有益尝试，经贾女士和他的导师赵声良研究员的同意，我们特地将这篇论文附录于书后，供广大读者参考。

目 录

前言 1
敦煌乐舞的人文背景及源流 1
华戎所交一都会 1
刚柔兼济大舞台 2
不绝如缕说渊源 5

菩萨如宫娃——经变画中的天宫乐舞 11
巾舞 12
鼓舞 21
琵琶舞及反弹琵琶舞姿 25
绳舞、盘舞等 30
人间多曼舞——壁画里的民俗歌舞场面 34
供养人礼佛舞 36
宴饮舞与敦煌舞谱 38
出行舞 44
祭祀舞与拟兽舞 45
剑器舞 49
胡舞动心弦——特色鲜明的民族舞蹈 52
胡旋舞 52

胡腾舞 57
柘枝舞 58
“惊破霓裳羽衣曲” 60
稚气伴欢颜——生动活泼的童子舞姿 66
莲花童子舞 66
百戏童子舞 69
火宅童子舞 71
多元荟萃，植根中华——敦煌乐舞的文化特征 72
汉风胡韵、源远流长 73
佛教舞蹈，风格各异 77
多元荟萃，植根中华 82
继承与创新——敦煌乐舞的发扬光大 84
《丝路花雨》等舞剧的创作演出 84
敦煌舞的教学实践 86
敦煌乐器的仿制研究 88
敦煌舞伎服饰的研究与复原 89
[附录]敦煌唐代经变画中的舞伎服饰浅析 91
图版目录 109
参考文献 112

敦煌乐舞的人文背景及源流

华戎所交一都会

汉武帝派霍去病率大军击败匈奴、开通河西走廊后，于公元前111年置敦煌郡，完成了“列四郡，据两关（玉门、阳关）”的战略部署。自此，汉朝多次从内地移民敦煌，同戍卒一道屯垦戍边；曹魏时代，两任敦煌太守仓慈、皇甫隆提倡百姓垦荒，推广使用耧耕与“衍溉法”并鼓励胡汉通婚，增产粮食，繁荣人口；其后，两晋时期大量中原地区的移民进入敦煌，不仅大规模兴修水利，而且开办官学、私学，传播儒家学说，同时还建寺庙、开佛窟，翻译佛经，为东来西去的僧人与商旅提供各种便利，使这个地广民稀之地，逐渐开拓成文化发展、交通繁忙、“晏然富殖”的塞外绿洲。隋代，炀帝亲驾张掖，召开二十七国贸易大会，努力经营河西的政策取得积极成果，据《隋书·裴矩传》引《西域图记·序》云：此时的丝绸之路基本通行无阻，“发自敦煌，至于西海，凡为三道，各有襟带”。敦煌成为丝路南、中、北、三道的“咽喉之地”（图1）。

唐代，敦煌地区人文荟萃、商贸发达、民族交融，与我国新疆地区一道成为世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的四大文化体系（中国、印度、希腊、伊斯兰）的汇流地。当时，敦煌十三个乡聚居着汉、藏、印度、粟特、波斯、回鹘、朝鲜及康、安、曹、石等昭武九姓的数万居民，这些百姓宗教信仰不同、风俗各异而和睦共处，儒家学说与佛、道、摩尼、祆、景教兼容互补。据史籍与敦煌出土文书记载，自西晋至五代宋初，敦煌地区的佛寺、道观及各种祠庙总数近百座，仅归义军时期就有寺院17所、僧尼1100多人。以节日赛神、佛道仪式与各类庆典为中心的岁时民俗活动贯穿一年始终。盛唐时期，敦煌已经形成三河、百渠、八泉、十池的水利灌溉系统，仅党河

图 1　丝路三道示意图

干、支渠道的总长度就超过了 700 华里，不仅畜牧业稳定发展，而且人均耕地超过十亩，绿地占城区总面积的 71%，果木成林，粮食生产自给充裕，还有“余粟转输灵州，漕下黄河，入太原仓，备关中凶年”（见《太平广记》卷四八五引《东城老父传》）。作为人文修养的重要基础，敦煌地区的学校教育令人瞩目。当地的官学（州郡县学）不仅是宣教儒家经典的讲堂，而且举办了医学院、阴阳学、道学、伎术院等各类专业训练机构；官学之外，私学（义学）按照开元二十一年（733 年）诏令：“每乡之内，各里置一学”，每每由世家大儒授课，生徒济济一堂；更加突出的是敦煌地区的寺院学校，由于得到当地政权的大力支持，寺学的师资、课程开设等办学条件常常优于官学，所教授的“外学”知识也较为宽博扎实，许多重要的官宦子弟均进入寺学接受启蒙教育。以上种种，构成敦煌地区独具特色的人文环境，再加上敦煌地区商旅往来频繁，手工业发达，店铺林立，寺院殷实，富足的经济也为文化艺术活动创造了条件，使得敦煌成为“华戎所交”的著名的国际文化都会城市。

刚柔兼济大舞台

敦煌地区独特的人文与地理环境，为中原与西域的乐舞交融提供了广阔的大舞台。从魏晋南北朝时代开始，中原江南地区轻歌曼

舞的柔美，北方西域一带马背民族狂放豪迈的刚健，在敦煌地区兼收并蓄，开出绚丽之花。

南北朝时期政权更迭频繁，民族迁徙规模浩大，内地居民大量进入河西地区，乐舞交流亦掀起高潮，汇通东西南北各地区舞蹈艺术，上承秦汉舞蹈余韵，下开隋唐乐舞先河。当时，南北两地除各自吸取汉朝改编自民间的清商乐舞外，也各自融合当地的民族舞蹈，尤其是北方北周时期的舞蹈，既是西域、西凉、高丽、鲜卑等民族民间舞蹈交融的结晶，又大大丰富了以中原传统乐舞为基础的宫廷雅乐。在这场乐舞大交流中，敦煌所在的河西及临近的新疆地区，地位格外重要——既是龟兹、高昌、疏勒、安国等西域诸国伎乐在此融合后传入内地的通道，又是因吸取西域舞蹈营养而大大丰富了的中原乐舞回流西返展示新丰采的舞台。成为“九部乐”之一的西凉乐，就是直接在河西地区融合产生而传入中原的新乐舞。《旧唐书·音乐志》上说它是“凉人所传中国旧乐而杂以羌胡之声”，实际上它是以“特善诸国”的新疆龟兹乐为主的西域各族乐舞与中原汉民族乐舞融合后的新型乐舞，十六国时期产生于河西的凉州（今甘肃武威），后来逐渐演变成型，又被北魏政权吸收为宫廷乐舞。从敦煌壁画中展现的北朝舞蹈形象看，它们巧妙地结合了北方游牧民族雄健粗犷的气质与佛教发源地尼泊尔、印度一带婀娜多姿的舞风，豪放明快，具有特殊的艺术魅力（图 2~图 5）。

图 2　舞姿刚劲的伎乐天
（莫高窟第 272 窟窟顶东披）

图 3　药叉的刚健舞姿之一(莫高窟第 290 窟西壁)

隋唐时期,国家统一,经济发达,文化交流盛况空前,也为乐舞艺术的发展与繁荣提供了最丰厚的土壤,迎来了中国各民族舞蹈最辉煌的黄金时代。唐代社会具有博采众长、兼收并蓄、为我所用的气度,因而能够融会贯通,创造出为民众喜闻乐见的新艺术。一方面,唐舞以华夏传统舞蹈为基础,广泛吸纳东北、西南、西域各地区民族的舞蹈艺术精华,或原样搬演,或部分吸取,或融化再创;另一方面,随着佛教典籍与文化的传播,佛教中国化、世俗化

图 4　药叉的刚健舞姿之二(莫高窟第 290 窟西壁)

图 5　药叉的刚健舞姿之三(莫高窟第 290 窟西壁)

进程的加速,源远流长、自成体系的佛教艺术也日益贴近民众生活,为发展唐代音乐、舞蹈、美术注入了新的活力。这就大大地丰富了唐代的舞蹈艺术,使其取得了辉煌的成就,而且成为当时社会生活不可或缺的组成部分。敦煌莫高窟作为丝路明珠、河西佛都,其僧俗舞蹈活动应当特别繁盛、精彩,以人间乐舞为基础的丰富多彩的佛国乐舞形象也在佛寺、石窟的经变画、伎乐图中栩栩如生地展示出来,敦煌石窟壁画、彩塑,遂成为荟萃唐舞形象的资料宝库。

不绝如缕说渊源

我们在具体介绍敦煌壁画中的舞蹈形象之前,还需要对它们的概貌与源流做些简要的说明。

敦煌莫高窟南区存有壁画的 492 个洞窟,几乎每个洞窟都有舞蹈形象。这些舞蹈形象可以分为人们臆想与传说中神佛世界的天宫乐舞与人世间的民俗乐舞两大类。天宫乐舞包括天宫伎乐、飞天伎乐、化生伎乐、经变画伎乐以及各种护法神(如金刚力士、药叉、迦陵频伽等)等具有舞蹈感的形象——在窟顶、龛楣飞舞翱翔的飞天,在天宫凭栏奏乐、舞动的伎乐天,在经变画中有乐队伴奏的急速旋转腾踏的伎乐天与翩翩起舞的人首鸟身的迦陵频伽鸟(美音鸟),还有塑像中那些具有舞蹈美感的菩萨、力士等(图 6~图 12)。民俗乐舞则

图 6　凌空吹笛的飞天(莫高窟第 249 窟西壁)

包括供养人行列中的乐舞场面和佛传故事画里生活气息浓烈的舞蹈画面——出行、农耕、宴饮、嫁娶、祭祀、节日庆典中的舞蹈形象。这类舞蹈壁画，直接而真实地反映了当时社会生活中的舞蹈形式。此外，安西榆林窟、东千佛洞、西千佛洞、水峡口、五个庙及莫高窟北区的少数洞窟也保存了相当丰富、生动的舞蹈形象。敦煌研究院的郑汝中先生，多年来致力于敦煌壁画乐舞图像中乐伎与乐器的研究，贡献至巨。据他多年的深入调查统计，仅莫高窟绘有乐舞形象的洞窟就有240个，乐舞形象3400多身，其中以乐伎居多。因他的研究侧重于“乐”，故将“乐伎”与“舞伎”区别分类。我们这本书的主题虽然是“舞”，但因与音乐关系密切，所以在具体的介绍和分析中也还是要涉及为舞蹈伴奏的乐队。

图7　合乐歌唱的飞天之一（莫高窟第285窟南壁）

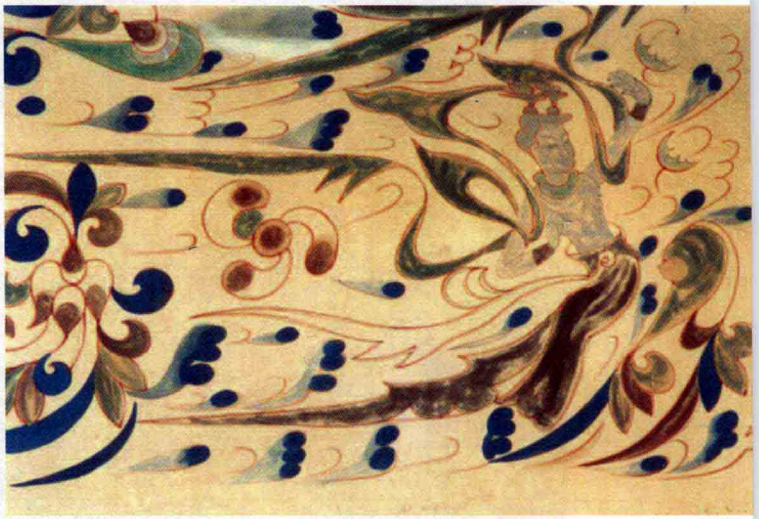


图8　合乐歌唱的飞天之二（莫高窟第285窟南壁）

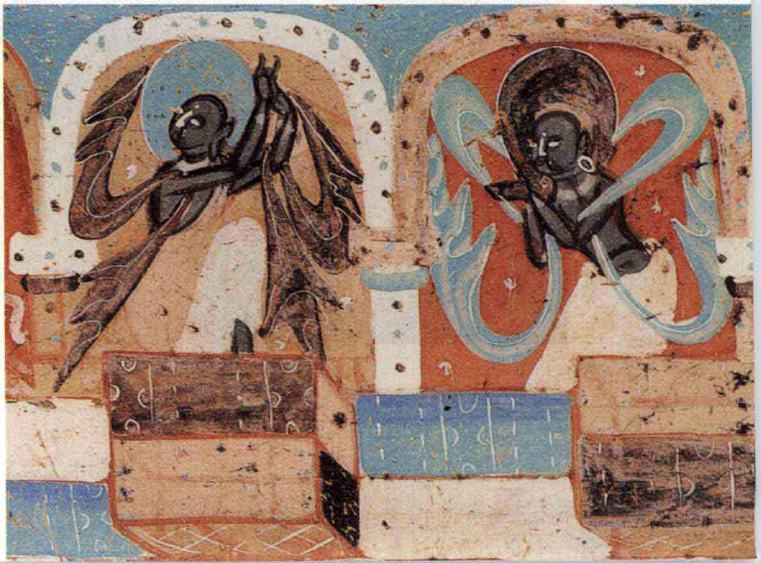


图9　做弹指状的两伎乐（莫高窟第251南壁）

图 10　西域舞风的天宫伎乐(莫高窟第 248 窟北壁)

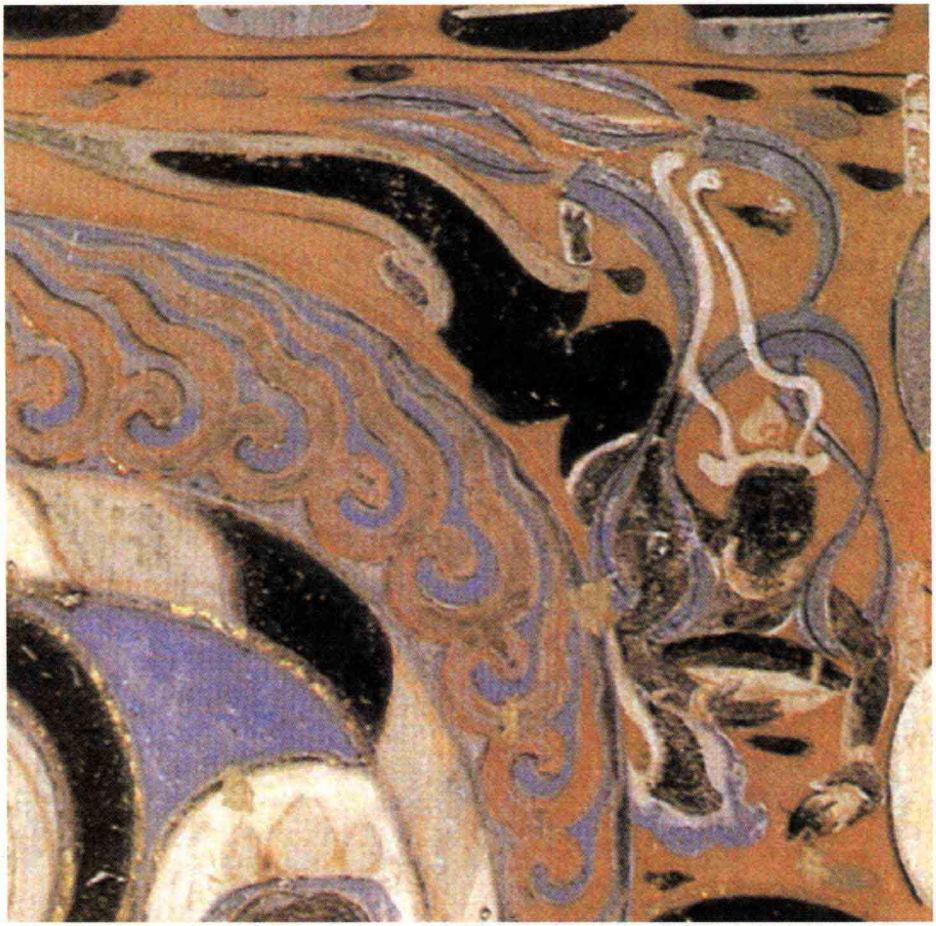


图 11　飞天舞姿(莫高窟第 303 窟北壁)

敦煌壁画中的舞蹈形象源远流长，自先秦、两汉至隋、唐、五代，随时代变迁而风貌各异，代有奇葩，不绝如缕，承继与发展变化的脉络清晰。根据敦煌艺术史家的研究，敦煌壁画舞蹈图像大致可以分为早、中、晚三个阶段：早期——北凉及北朝时期。早期的舞蹈壁画构图比较单一，多为单身的乐舞动作再现，人物形象大都稚拙古朴，体态粗壮，动作刚健奔放，带有明显的西域及北方游牧民族的风格，也还有印度的风格。中期——隋、唐时期。中期的舞蹈壁画，以巨幅经变画为代表，大多气势恢弘，富丽堂皇，而且题材大为拓展，形象丰富多彩，多民族交融的乐舞、各种类型及河西地区乡土风情浓郁

的舞蹈都有生动的反映。晚期——五代、西夏、宋、元时期。晚期舞蹈壁画，总的呈衰微趋势，大多在构图、画技、形象描绘上沿袭前代，较少创新，艺术感染力降低，但榆林窟西夏时期和莫高窟第465窟元代的一些精彩壁画却是例外，在舞姿的线条勾勒与色彩描绘上都颇具功力，依然光彩熠熠，动人心魄。需要强调的是，上述三个阶段的划分，只是为了说明敦煌舞蹈壁画形象在历史发展长河中的演化轨迹和继承关系与时代特征，并不表明它们之间有截然不同的差异与隔断；恰恰相反，它们正可雄辩地证明我国古代舞蹈艺术是在各民族文化交融之中逐渐累积与丰富起来的，也证实了文化发展与政治、经济、文化交流的密切关联。

图12　经变画乐舞图(莫高窟第331窟舞伎摹本)

菩萨如宫娃——经变画中的天宫乐舞

天宫伎乐形象在莫高窟现存最早的北凉时代的洞窟中已经出现，他们的基调豪放、刚健、粗犷、强壮，一般身披帛带，或手执各种乐器，或空手而舞，姿态各异。飞天形象源远流长，发展脉络清晰，时代特色鲜明，形态丰富多彩，被称做“敦煌壁画的灵魂”。北朝时期的飞天伎乐形象，则清瘦飘逸，动感强烈，或持花蕾、抛花瓣，或吹奏乐器，亦有空手者，均展示在天界急速飞翔的舞姿。因为飞天可单列专题介绍，其舞姿已融入各种壁画舞蹈的形象之中，本书不再具体叙述。早期敦煌壁画里天宫伎乐的动作特征是大幅度地扭腰出胯、伸臂扬掌，体态挺拔舒展，带有明显的尼泊尔、印度风格。例如莫高窟第 251 窟北壁有一身北魏时期的天宫伎乐舞者，自左肩而下斜披宽薄巾帛，犹如印度妇女所穿的纱丽，身体向右微微挺胯，右手于胸前做“托掌”姿，左臂向下做“按掌”姿，颇具印度舞韵味，正反映了印度佛教艺术对敦煌的影响。

盛唐时期，揭开了中国古代舞蹈史上最为灿烂辉煌的篇章。唐舞形式多样，健舞、软舞风格各异，尤其是因为最高统治者的爱好与提倡，用于宫廷朝会、宴飨的宫廷宴乐舞蹈在很大程度上代表了唐代舞蹈的艺术风范和最高水准。从唐代开始，敦煌壁画中出现了大铺的经变画，成为佛教及其艺术中国化、世俗化的集中体现。唐代壁画中的天宫乐舞形象来源于现实的舞蹈活动，经过艺术的加工创造，又得到升华，在服饰、体态上显得更美、更圣洁，与现实舞人有所不同。唐代经变画天宫乐舞中的菩萨形象体态丰腴，曲线圆润，服饰华美，温婉典丽，神情安详，正是宫廷及民间舞蹈活动的折射与提升，故而唐时即流行着“菩萨如宫娃”的说法。

五代时期敦煌壁画中的舞蹈形象，在舞姿、服饰、舞具的运用上均秉承唐代风范，舞蹈内容也与唐时相仿，包括长绸巾舞、腰鼓舞、

图 13　双人巾舞(莫高窟第 220 窟南壁)

琵琶舞等。引人注目的是五代壁画中又出现久违了的舞袖形象。“长袖善舞”本是自先秦以来中原的固有传统,在汉晋时代曾风靡不衰,唐以后的有关记载亦史不绝书,但在敦煌,长袖舞的图像却是在五代榆林窟的壁画中才出现的。虽然五代及宋、元时期的敦煌壁画是在唐代基础上延续的,但由于种种原因,艺术上创新因素不多,许多人物画不免流于板滞,舞蹈场景画面所表现的舞姿造型、风采神韵、动感意境均不如唐壁画丰富生动。因此,本书较少选用五代以后的乐舞壁画来举例鉴赏,但这并不说明这一时期舞蹈图像数量较少。

巾舞

唐代经变画中的天宫伎乐场面,有一个最显著的特点,就是舞者双肩均披巾带,上下舞动。即使是手执琵琶、肩挂腰鼓的伎乐天,也同时身佩长巾而舞。在许多乐舞图中,长巾则不仅是舞者身上的装饰品,更是重要的舞具,成为今人研究与鉴赏古代《巾舞》的形象

资料。

《巾舞》因舞者执巾舞蹈而得名，在我国中原地区有悠久的历史。相传公元前11世纪的西周时代用于祭祀的《六小舞》中，就有《帗舞》，舞者手执五彩缯；汉代的《巾舞》由《公莫舞》发展演化而成，已用于宴飨，舞者所用巾帛最长的可达两丈多，其舞法与今天的《红绸舞》相同；唐朝妇女普遍使用披帛，舞女亦常执披帛而舞，而在宫廷与上层官宦家庭的宴乐中巾舞更是盛行不衰，“敛翠凝歌黛，流香动舞巾”，大诗人白居易在《题周皓大夫新亭子二十二韵》中的诗句便是这种情景的生动写照。

敦煌壁画中姿态各异的披帛执巾而舞的伎乐天，虽然其功能是“娱佛”，并非全是实际生活中的舞蹈原形，但那些卷曲拂垂、流动飞扬的舞巾，无不折射出唐代舞蹈活动中舞巾的艺术形象。敦煌唐代壁画中巾舞的舞蹈造型众多，形式多样，让我们选择其中的佼佼者来逐一欣赏。

莫高窟第220窟南壁双人巾舞（图13），是绘于初唐时期的巾舞图像。二舞伎做“吸腿”姿势赤足立于小圆花毯（舞筵）上，双手上下对称挥巾而舞。二舞伎舞姿全同，整齐协调，只是左右相对而异，这正是双人舞常用的编排手法。唐代的编舞艺术已经达到相当高的水平，在双人舞的编排上，出现了多种处理方法。有时是二人动作一致，俩俩对称，即唐人诗所谓“鸾影乍回头并举，凤声初歇翅齐张”（卢肇《湖南观双柘枝舞赋》）；也有的是高低前后，错落有致，或一张

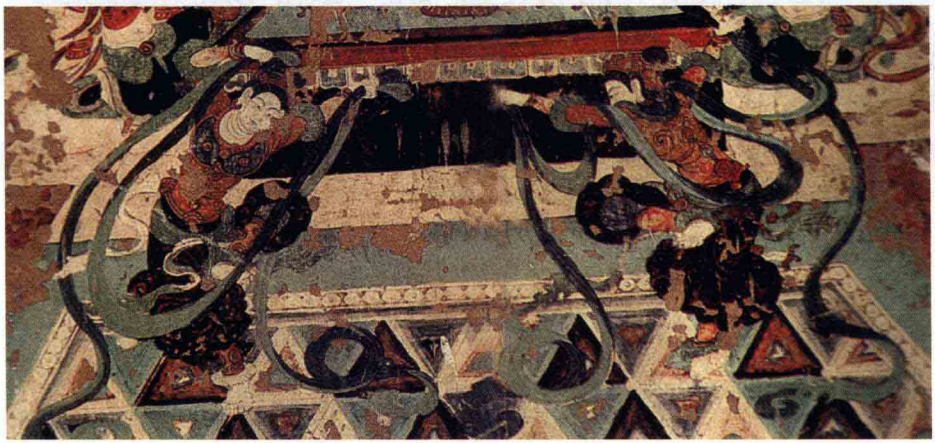


图14　正背两面双人巾舞（莫高窟第172窟北壁）

一收，或一背一面，对比性强，同时又相互呼应协调。前者最难之处就在于巾帛飘带动静感的协调统一与对称一致，而这幅双人巾舞恰恰在这一点上处理得当——上扬翻飞与下垂卷曲的飘带仿佛在一刹那间达到了动与静的完美结合。

莫高窟第172窟北壁正背两面双人巾舞（图14），是绘于盛唐时期经变图中的双人巾舞场面。二舞者在长方毯上举巾而舞，舞姿动态完全一致，却用了一正面、一背面的处理，使画面既富于变化，又能让观者同时清晰地观赏到同一舞姿的正背两面。那围绕舞者长巾飘拂的动势，与画面中央似乎缠绕在一起又急速分离的带结，使人感到舞者正有力地挥动双臂而急步环行。

莫高窟第148窟东壁舞姿迥异的双人巾舞（图15），这也是盛唐

图15　舞姿迥异的双人巾舞（莫高窟第148窟东壁）

时期的壁画，二舞伎在梅花图案的长方舞筵上舞动长巾，虽然都是单足吸腿，却姿态迥异：一侧首，一平视；一背面，一正面；一收臂，一张臂；一屈身，一直立。一静一动，均在舞动卷曲的8字绸花中得到展现。画面处理既对比鲜明，又彼此呼应。即便是图中作为背景的水池里的两朵莲花，也是色彩一深一浅，一上涌，一下浮。唐代诗人李

图 16　软舞风格的双人巾舞(莫高窟第 205 窟摹本)

群玉的《长沙九日登东楼观舞》诗有“低回莲破浪,凌乱雪萦风”之句,颇合此图意境，亦可见画家在处理双人巾舞画面上的匠心。

莫高窟第 205 窟是软舞风格的双人巾舞(图 16)。如果说前面几幅舞图展现了唐人“健舞”的风格,那么这幅同样是盛唐时期的壁画表现的就是“软舞”的风貌。二舞伎单足立于方毯之上,一正面,一背向,面部内侧,相向而舞,手臂一抬举头顶,一斜垂腰下,手做“弹指”状;侧出胯,身体呈 S 形;巾带披肩绕臂，下垂卷曲,说明正在轻歌声中表演一段节奏舒缓、舞姿柔婉的曼舞。

莫高窟第 201 窟表现的是倾身低头的单人巾舞(图 17)。巾舞常为单人表演。这幅中唐时期的壁画描绘的正是属于软舞的单人巾舞。头戴花冠、上身赤裸的舞伎在方形舞筵上倾身低头，垂目凝神，舒展

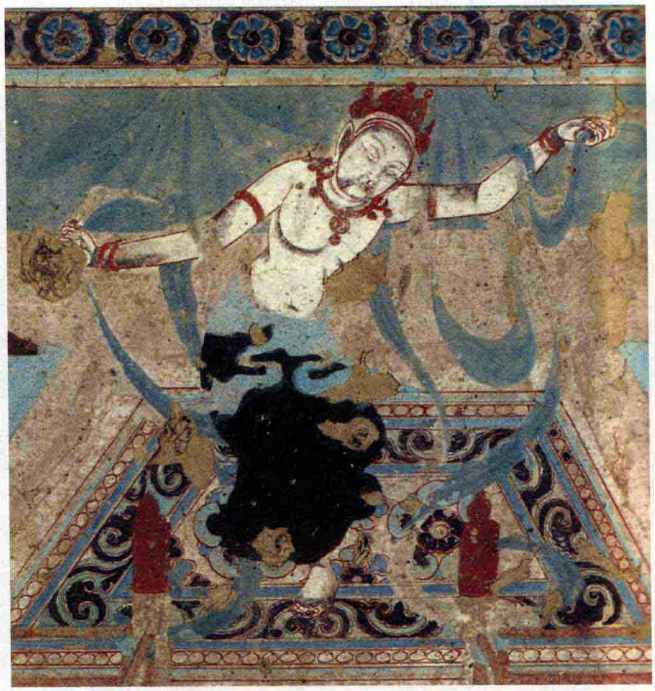


图 17　倾身低头的单人巾舞(莫高窟第 201 窟)

双臂挥动巾带而舞。长巾漫卷拂垂，舞姿柔曼，动势舒缓，同样给人以美的享受。

莫高窟第358窟南壁西域乐韵伴奏的单人巾舞(图18)，是中唐时期的壁画。这幅壁画的单人巾舞的特点在于舞伎两侧的乐队：右边三人用琵琶、横笛、拍板伴奏，左侧三人用琴、筚篥和箜篌伴奏，除横笛、琴外，其余四种均是西域的龟兹乐器。在这充满西域乐韵的混合乐队的伴奏中，舞伎两手执巾上扬，扭胯踏足，神情安详。中原传统舞蹈与西域音乐的这种组合形式，在敦煌唐代壁画里屡见不鲜，在358窟北壁的另一幅八人伴奏的巾舞画面中，也有三人击腰鼓与横笛、筚篥、拍板、箜篌等一道伴奏的场面。而且特别有意思的是，这两幅画中舞者与伴奏者均做闭目状，仿佛全都沉浸在乐舞的仙境之中。类似的舞姿我们还可以举出莫高窟第341窟经变画里的图像，舞者两臂挂巾上扬，踏足于圆毯之上，扭胯吸腿的姿势都很突出(图19)。

莫高窟第112窟南壁举步急行的单人巾舞(图20)，也是中唐时期的壁画。这幅巾舞画面特别细致地描绘了舞伎执巾前倾、举步急行的姿态。舞者细腰宽胸，在箜篌、笙、海螺等乐器的伴奏下，双臂所搭巾

图18　西域乐韵伴奏的单人巾舞(莫高窟第358窟南壁)

帛系连腰间，两手执双色巾带，左足踏毯翘指，右腿后掖在花裙内，有明显的欲举步前行的动姿。现在舞蹈家表演《长绸舞》时，也常采用这种长绸搭臂，急步出场，然后挥巾起舞的艺术处理，显示出古今传承的关系。

莫高窟第286窟南壁有一幅巾舞壁画，很可能绘于吐蕃占领敦煌的中唐时期。舞伎在方毯上踏足收腿执巾而舞，巾带翻卷成纹，似为舞巾动势造成的绸花，正与梅花图案的舞筵相映成趣。舞者左半身画面略有残缺，但其丰腴的面部十分清晰，既富有唐代标准美女的丰满，又具备吐蕃民族所欣赏的健壮。与此相近的是第154窟北壁的巾舞舞伎形象（图21），同样绘于中唐时期。舞者头部略长而面部丰腴，体格健壮。发上花髻成蝴蝶形状，舞巾抖落成双色绸花。大概是因为场地比较局促的缘故，舞者的动势不大。

莫高窟第12窟东壁短巾单人巾舞（图22），是晚唐时期所绘的《报恩经》经变画中的单人巾舞场景。舞伎斜张双臂，执巾扭胯而舞。与一般巾舞不同的是舞伎

图19　急舞旋巾（莫高窟第341窟摹本）

图20　举步急行的单人巾舞
（莫高窟第112窟南壁）

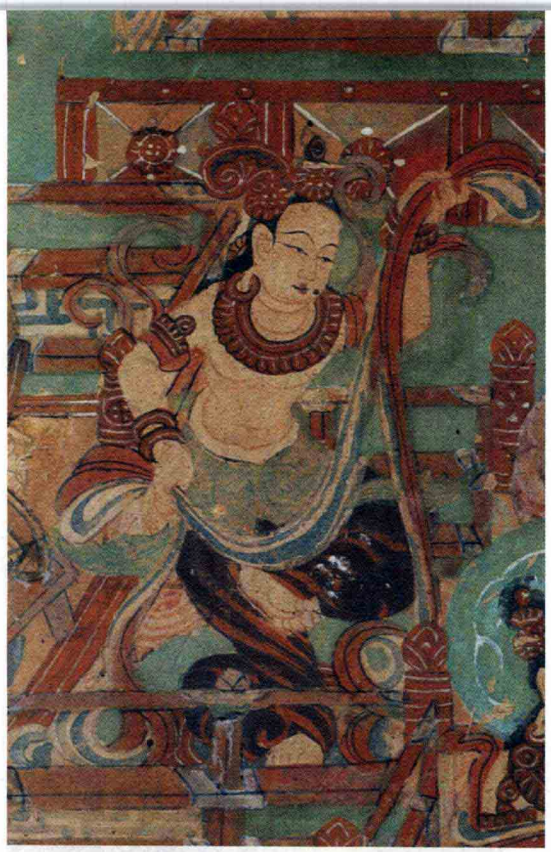


图21　巾舞(莫高窟第 154 窟北壁)

图 22　短巾单人巾舞
(莫高窟第 12 窟东壁)

肩上所披、腰间所系的绸巾均较短，手执的巾带也不长，与长巾飞扬或环绕卷曲不同。绸带的动势，反映出舞姿较舒缓沉稳。八人的伴奏乐队用的除拍板外，似乎都是箫、笛一类的管乐，也从一个侧面证明所强调的是中原的传统乐舞。

莫高窟第 85 窟南壁有大型乐队伴奏的巾舞(图 23)，这是晚唐时期所绘的大型乐舞场面，一舞伎在长方形舞筵上翩然起舞，两侧各有八人的伴奏乐队，演奏着十六种各不相同的民族乐器。舞者双臂挽搭长巾，右臂抬举，左臂侧展，戴“山”字形头饰，微侧脸，倾身扭腰，清晰地衬托出优美的 S 形体态，增添了舞巾的动势。舞者视线向下，更显出典丽妩媚的情态。据史料记载，唐代有些大型宫廷乐舞，奏乐起舞者可多达几百人。这幅壁画里的乐舞组合，恰是唐代宫廷大型乐舞多民族乐舞汇合的缩影。

图 23　大型乐队伴奏的巾舞(莫高窟第 85 窟南壁)

莫高窟第 197 窟北壁表现的是赤裸上身的巾舞(图 24)。作为佛教艺术中的形象,唐代经变画中的乐工舞伎常常赤裸上身,与当时的现实生活不同,可能是画工为了表现佛国世界的圣洁美好而特意描绘的。唐代现实生活中的舞蹈,演员的服饰特别讲究,“百宝装腰带, 真珠络臂鞲”(杜甫《即事》);“宝钗新梳倭堕髻, 锦带交垂连理襦”(许景先《折柳篇》)。因此,大多数伎乐形象均有明显而突出的头饰、项圈、臂钏、璎珞等装饰,冲淡了裸体的感觉。而这幅中唐时期的壁画由于所用颜料突出了身体上赭红色的线描,淡化了其他服饰的颜色,配以舞伎上方全裸的莲花童子图像,更突出了裸体的效果。舞伎左侧的双翼裸体飞天和舞筵前展翅踏足而舞的双头共命鸟,与扬目展巾的舞伎相映成趣。

图 24　赤裸上身的巾舞(莫高窟第 197 窟北壁)

榆林窟第19窟南壁有造型新颖的双人巾舞(图25)。这幅五代时期的经变画中的双人巾舞图虽然色彩比较单调,描绘人物及巾带的线条也不够生动,但是舞姿组合的造型较为新颖。二舞伎身材矮壮,均头戴"山"字形花冠,身披肩绕长巾,右边舞者正面扭胯,右手向身左侧垂,左手执巾举至头侧;左边舞者侧面倾腰,双手合十高举头顶,似乎在强调舞蹈的礼佛功能。与唐代的同类壁画相比,五代、宋时期的舞蹈图像似乎缺少了流转飞动的态势,一般显得节奏比较缓慢,舞者的表情也略嫌呆滞。如莫高窟第55窟东壁宋代所绘巾舞场景,舞伎在八人乐队伴奏下执巾起舞,左手托掌,右手按掌,长巾垂绕,倾身向前,有缓舞慢转之势,舞者与伴奏者的神情都比较呆板。这很可能与当时的画匠缺乏实际的舞蹈生活感受有关。

图25 造型新颖的双人巾舞(榆林窟第19窟南壁)

鼓舞

在中国传统的打击乐器里,鼓类占有突出的地位。"城头叠鼓声,城下暮江清。"(李商隐《听鼓》)"鼗笙磬竽瑟,是必登清庙。"(陆龟蒙《杂讽》)除了打仗振奋士气的用途,鼓乐也是祭祀与宴乐歌舞不可缺少的,盘鼓、建鼓、铜鼓、腰鼓及鸡娄鼓、答腊鼓、羯鼓等都曾在各种图像中出现。唐人诗篇提到的鼓的种类亦多,大多作为伴奏乐器使用,相关史籍中明确记载用做舞具的却不多见。如腰鼓,是传自少数民族地区的乐器,《旧唐书·音乐志》记载"九部乐""十部乐"里的《西凉乐》《高丽乐》《疏勒乐》《高昌乐》,均有腰鼓做伴奏乐器,而古文献及中原地区的出土舞俑与墓室壁画中却无"腰鼓舞"的遗存。唐代敦煌经变画中天宫乐舞的舞具,除了巾帛外,各式腰鼓、长

图 26　佛坛下右侧腰鼓舞
（莫高窟第 158 窟）

图 27　佛坛下右侧腰鼓舞
（莫高窟第 158 窟摹本）

图 28　腰鼓舞（榆林窟第 25 窟南壁）

鼓则频繁出现，为我们鉴赏与研究当时的舞乐留下了珍贵的图像资料。

敦煌壁画中腰鼓舞伎乐天所用腰鼓大小不一，型制各异。有的挂在腰间或腹前，有的悬置胸前。舞伎姿态大多是立腿微屈，一腿屈抬，膝与腰齐做“端腿”姿；脚拇指用力翘起，双臂平展，奋张手指，做用力击鼓状。击鼓而舞的舞蹈形式至今流传在我国各地的民间民族舞之中，如山西的“花鼓”，藏族的“热巴鼓舞”，陕西安塞的“腰鼓”，朝鲜族的“长鼓”，等等。可见唐人经变画里的“腰鼓舞”，也是当时现实生活中普遍流行的一种舞蹈形式，而且一直演变、发展、流传至今，有着强大的生命力。

莫高窟第 158 窟佛坛下右侧有腰鼓舞画面（图 26）。该窟正中主坛上是著名的中唐时期所塑释迦牟尼涅槃卧佛塑像，神态安详，造型生动。与塑像后所绘的巨幅各国王子举哀图相对，佛坛之下右侧绘有“外道谤佛”图，图中即有腰鼓舞场景：外道闻佛涅槃，欢呼跳跃，一人兴奋得手舞足蹈，那张臂抬腿、肌肉突显、奋击腰鼓的姿态，当是生活中常见的舞姿。因为是形容谤佛的场面，为历代礼佛的信众所厌恶，画面被严重刻画，以致我们今天已不能清晰地看到舞蹈者的神情和腰鼓型制等细节，这里展示了它们的临摹线描图（图 27）。

榆林窟第 25 窟南壁腰鼓舞（图 28），是中唐时期所绘的《无量寿经变画》中的单人鼓舞场面。舞者上身裸露，戴项圈、璎珞、臂钏、手镯，手挽长巾，向

图 29　胸鼓舞(莫高窟第 108 窟南壁)

左侧身,吸提左腿做腾跳之势,双臂平展,十指大张,正欲拍击垂挂于胸下的腰鼓。其右脚五指用劲紧抓舞筵,左脚拇指用力翘起,似乎已经集中了全身的气力。长巾随节奏回转流动,形成优美的绸花。腰鼓型制较大,装饰美丽,与舞者腰间的佩饰相得益彰。两侧的八人伴奏乐伎使用了箫、横笛、排箫、方响、海螺、筚篥、笙、琵琶八种不同的乐器,神情各异;舞伎左侧还有一人首鸟身的伽陵频迦弹奏着琵琶,使整个画面更加生动和谐。

莫高窟第108窟南壁的胸鼓舞(图29)画面,为晚唐时期线描与敷彩双佳的杰作。舞伎头戴花饰,披巾、侧身、展臂、张手指、翘脚趾及一足屈膝高提等姿态,与其他腰鼓舞图无异,不同之处是舞者气质刚健,鼓形稍小,纹饰清晰,挂鼓位置提上至胸前,犹如今山西花鼓舞胸前挂鼓的样式。从舞巾形成的8字绸花,亦可看出舞蹈的动势与节奏。舞毯上的梅花图案被画工故意夸张地描画成繁星密布的模样,烘托出舞蹈的热烈气氛。

莫高窟第156窟南壁表现的是对舞中的击长鼓舞(图30)。莫高窟唐代经变画中有多幅舞伎分别击鼓与弹琵琶对舞的画面,这幅晚唐壁画是其中之一。位于舞筵左边的舞者肩披长巾,挂长鼓垂于腰间,双臂舒展,手指一张一收,正欲拍鼓;右腿微屈而立,左脚掩于长裙之中,可能正做"掖腿"或"踏步"动作;低头倾身,闭目凝神,表情温婉,姿态优美。画中鼓细腰宽面,长度似与今朝鲜族的《长鼓舞》相近。

莫高窟第5窟北壁鼓舞拉山膀舞姿(图31),这幅五

图30 对舞中的击长鼓舞
(莫高窟第156窟南壁)

图31 鼓舞拉山膀舞姿
(莫高窟第5窟北壁摹本)

代时期的壁画上的鼓舞舞伎头梳双髻，身披长巾，左腿微屈而立，右腿屈膝高抬，一面大型腰鼓垂挂腹前。舞者右臂屈举，张掌欲单手击鼓；左臂提肘翻掌，其手姿与今天古典舞中的“拉山膀”十分相似。戏曲古典舞继承前代传统的线索，在本图呈现得相当清晰。

琵琶舞及反弹琵琶舞姿

“琵琶长笛曲相和，羌儿胡雏齐唱歌。”（岑参《酒泉太守席上醉后作》）“乐府只传横吹好，琵琶写出关山道。”（顾况《刘禅奴弹琵琶歌》）琵琶本是由西域传入中原的一种乐器，与秦汉时代中原的弹拨乐器弦鼗（后称阮、秦琵琶）一起不断被改造，演奏技法渐趋完善。到

图 32　北凉时期的伎乐天（莫高窟第 272 窟窟顶南披）

唐代，随着西域乐舞的繁盛，琵琶在众多乐器中占有独特地位，是既能独奏，又可合奏、伴奏的重要乐器。在敦煌壁画的天宫乐舞场景中，出现了许多执琵琶而舞的舞蹈形象。这些壁画中的舞伎，大多反弹琵琶而舞。其舞姿多为：上身微微前倾，琵琶反背于颈后，左臂伸直握弦，右臂屈于音箱，一足屈立，另一腿屈抬成“端腿”姿。这种造型独特的舞姿深受观者喜爱，但是我们在唐代的文献中并未见有正弹或反弹琵琶起舞的记载，琵琶一般均用做伴奏乐器。敦煌早期天宫伎乐壁画已多处出现一伎乐天弹奏琵琶，为身旁另一舞伎伴奏的图像，如莫高窟第 272 窟窟顶南披北凉时期的伎乐天（图 32）、第 248 窟南壁北魏时期的伎乐天（图 33）。在敦煌壁画表现民间赛神的民风习俗画面中，也多处出现女巫弹琵琶起舞的场景，可以确知当时现实生活中有边弹奏琵琶边舞的琵琶舞。至于反弹琵琶舞姿，在中唐以后的敦煌壁画里大量出现，舞蹈史研究者推测可能是吐蕃统治敦煌时期传入的。据舞蹈工作者考察，西藏定日地区至今还有反弹四弦琴起舞的形式。当然，也不能排除西域昭武九姓原有乐舞中就可能有反弹乐器而舞的动作，以显示舞蹈者的精湛技艺。有的研

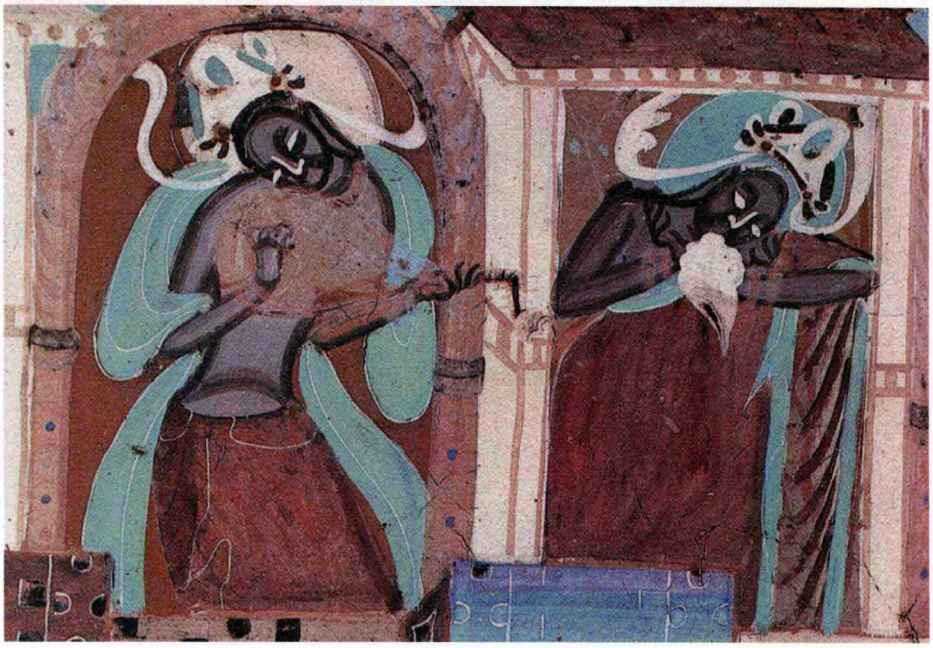


图 33　北魏时期的伎乐天（莫高窟第 248 窟南壁）

图 34　反弹琵琶舞姿(莫高窟第 112 窟南壁)

究者认为,琵琶作为乐器,反弹的姿态是不便于演奏的;但是既然作为舞具,其奏乐的功能削弱了,再经过画家的想象与艺术加工,突出了舞伎的优美姿态、高超技艺与独特造型,可谓别有一番风韵。

莫高窟第 112 窟南壁表现的是反弹琵琶舞姿(图 34)。这是敦煌壁画中最著名的一幅反弹琵琶舞蹈画面,绘于中唐时期。舞筵两侧各有三个伴奏乐伎,细眉秀目,樱桃小口,神态各异。舞伎上身向右前倾,左腿屈立,右腿屈膝,高提大腿,脚部上勾,拇指用力翘起;肩披长巾,反背琵琶于脑后,左手按弦,右手屈于音箱后拨弦。舞者高髻云鬓,面部丰腴圆润,表情温婉柔和,"朱唇一点桃花殷,宿妆娇羞偏髻鬟"(岑参《醉戏窦子美人》),是典型的唐代宫娃特征。画匠将舞者矫捷的动势、优雅的姿态、妩媚的神情汇聚凝固在侧身反弹的那一瞬间,给后世观赏者留下无穷的联想发挥和再创作的空间。

莫高窟第 159 窟西壁佛龛北侧有盛装反弹琵琶舞伎(图 35)。这是乐舞场景里舞伎身姿的一个特写画面,亦绘于中唐时期。舞者宽

图 35　佛龛北侧盛装反弹琵琶舞伎(莫高窟第 159 窟西壁)

胸细腰，面部丰满秀丽，盛装打扮，头饰、项圈、臂环、手镯、腰饰、脚环与舞裙上的珠串一应俱全，华丽夺目，不禁使人想起晚唐大诗人李贺《十二月乐辞》里的诗句："金翅峨髻愁暮云，沓飒起舞真珠裙。"舞者右腿屈膝高抬，脚趾张开，反背琵琶于脑后。长巾卷曲飞扬于全身上下，构成舞巾流动状的纹饰，成为一种表现飘逸意境的装饰性花饰。

莫高窟第 108 窟南壁与击腰鼓者对舞的反弹琵琶舞伎，是晚唐时代的壁画，构图朴素，似以线描取胜。击腰鼓与反弹琵琶舞伎身材较矮壮，近身相对而舞。头上的"山"字形花饰，颈下、腰间花饰均十分突出，更为夸张的是身上所披垂地长巾，其卷曲的绸花并无动感可言，似乎仅是一种固定的造型。反弹琵琶舞伎背身反执的琵琶只用淡淡的线条勾勒而成，但画匠却突出了后伸的左臂与按弦的手指，使人仿佛感受到了舞者边舞边弹奏的高超技艺。此外，我们看到莫高窟第 5 窟中与舞长巾对舞的反弹琵琶舞伎形象，举手投足的舞姿给人以对称的美感(图 36)。我们这里展示的临摹图，采用了工笔重彩的手法，突出的是整个舞蹈的华美。

莫高窟第 156 窟南壁是与击长鼓者对舞的反弹琵琶舞伎（图

图 36　与舞长巾者对舞的反弹琵琶舞伎(莫高窟第 5 窟摹本)

37),此图在前面已经介绍了长鼓舞者的形象,而反弹琵琶的舞者做半蹲姿态，左腿屈立,臀部重心后移,画匠刻意描绘了反背的琵琶正面与伸臂按弦的左手、屈臂拨弦的右手,再加上掖腿左伸的右脚,更突出了这个动作的高难度。舞者倒执琵琶半遮面,垂目张嘴的依稀愁容,又使我们想起了白居易那首千古绝唱《琵琶行》中“弦弦掩抑声声思”“别有幽愁暗恨生”的诗句。

图 37　与击长鼓者对舞的反弹琵琶舞伎
(莫高窟第 156 窟南壁)

榆林窟第 19 窟北壁表现的是与长袖舞者对舞的琵琶舞(图 38)。这幅五代时期的经变画展

示了宏大的乐舞场景，榜题说明为“十二药叉大将皆来集会”，乐舞画面分上下两层，上层舞伎在六人乐队伴奏下击胸鼓起舞，下层则为舞袖与正面执琵琶的双人舞，另有十人乐队伴奏，可惜本书无法展示。从临摹的线描图看，双人舞左边舞伎甩舞长袖，回眸斜视舞琵琶者，舞袖向左，长巾右飘，给人以动势强烈的感觉。与我们多见的反弹琵琶舞姿不同，这里的舞者用了怀抱琵琶边弹奏边舞的姿势，左手按弦，右手则描绘了弹拨后放手的那一瞬间，也富有动感。舞者身材矮壮，面部丰满，显示出崇尚健美的风韵。

绳舞、盘舞等

天宫伎乐乐舞舞具除最常见的巾帛、腰鼓、琵琶之外，还有花绳、铃铛、杯盘等。这虽是敬佛娱佛的贡品展示，也是现实生活的反映。有些舞具，本来是舞蹈者服饰的不可分割的组成部分，如杜甫所咏：“百宝装腰带，真珠络臂鞲。笑时花近眼，舞罢锦缠头。”（《即事》）后来则渐渐独立成为一种新的舞蹈内容。有些则是西域少数民族习见生活与劳动场景经艺术加工而形成的舞蹈品种，如新疆民间的《献花串舞》《盘舞》《水罐舞》，内蒙民间的《安代（舞巾）舞》《灯舞》

图 38　与长袖舞者对舞的琵琶舞（榆林窟第 19 窟北壁摹本）

等，也常常被画工吸收到宗教绘画中来，只是在敦煌壁画中表现得还不太充分。

敦煌莫高窟第435窟北壁(图39)有一幅舞花绳的伎乐菩萨形象，舞者袒右肩，身披类似印度纱丽的服装，屈臂双手扭腕执下垂的长花绳而舞，可惜因为画面色彩氧化的原因，今天已经看不清花绳原来的色彩。在榆林窟第20窟东壁(图40)有一幅五代时期所绘的供养菩萨像，菩萨右膝单跪于莲花宝座之上，头戴花冠，耳珰、项圈、臂钏、手镯俱全，双臂前举，两手略平伸执以小圆环连接的短花绳，绳上各色花串大而鲜明，形成铃铛效果。今天新疆南部麦盖提、库车等地的大型歌舞“麦西来甫”中均有《花绳舞》程式。我们还可以在新疆克孜尔、库木吐拉等处千佛洞壁画里看到更丰富的古代《绳舞》图像。

敦煌莫高窟第288窟南壁上部(图41)有一组西魏时期所绘的天宫伎乐形象，其中一身呈双腿跪坐的姿态，两臂屈肘上举，双

图39　绳舞姿态(莫高窟第435窟北壁)

图40　花串绳舞(榆林窟第20窟东壁)

图 41　舞伎(莫高窟第 288 窟南壁上部)

手在头部前上方做捧抛花盘之状。画工将花盘刚脱手的一刹那情景定格了下来,舞者面部为典型的少数民族特征,表情专注而虔诚。同窟西壁还有一身手托果盘的伎乐形象,果盘上插满香花,可证亦为娱佛而绘,舞者头戴山字形冠,拧身回眸,似和西壁、东壁所绘伎乐相呼应。该窟东壁亦有一身手托花盘起舞的伎乐(图 42),头戴花冠,转头回眸南壁。舞者双眉间额头上点有吉祥痣,神情虔诚安详,两肩披巾上扬有飞动之势。榆林窟第 20 窟东壁供养菩萨画像中亦有托花盘的舞蹈形象,菩萨双膝跪于莲花座上,左手略沉肘托花盘向前,右手摊掌垂于身体右侧,掌

图 42　托花盘舞伎(莫高窟第 288 窟东壁)

图 43　托花盘的供养菩萨
（榆林窟第 20 窟东壁）

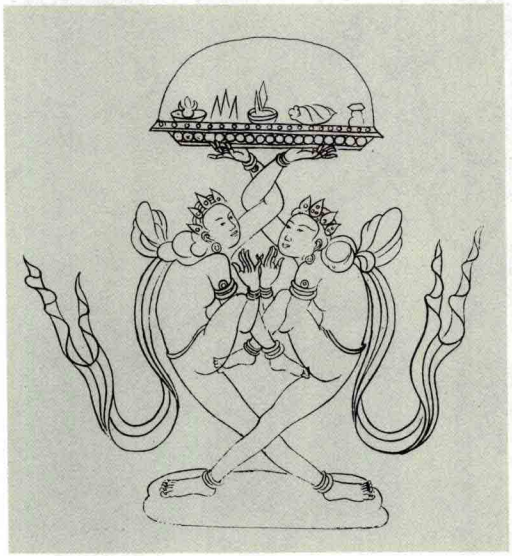


图 44　双供养伎乐线描图
（安西东千佛洞第 2 窟）

心有一六瓣花朵，体态优雅（图 43）。《杯盘舞》是西域少数民族历史悠久的民间舞蹈，现今仍在新疆地区盛行不衰，而且无论托盘、顶盘、叠盘等动作，往往都盛上物品或装了水、乳，顶、接、抛、甩，乃至旋转和弯腰俯身，均准确自如，令观者惊叹。

还值得一提的是，在安西东千佛洞第 2 窟有一组西夏时期的双供养伎乐图（图 44），二舞者的左右两臂及双腿紧相勾连，缠绕的左右臂共同托举一巨大的花果盘于头顶，真是熔舞蹈与杂技于一炉，又隐现密宗色彩，堪称西夏时期宗教画里颇具特色的精品。通过这幅特殊风貌的舞图，我们可以欣赏到我国古代民间舞蹈技巧的奇特与高超，同时也不由人不佩服当年画师构思的巧妙与技艺的精湛。当然，也有的研究者认为某些菩萨图像及姿态（还有佛的“手印”），具有特殊的宗教含义，不应解释为舞姿。我们则觉得这些图像姿态也来源于现实生活，还是与舞蹈有一定的关联。

人间多曼舞——壁画里的民俗歌舞场面

敦煌隋、唐、五代时期的大铺经变画中，除了绘制体现佛国世界的天宫乐舞之外，还有一些绘有故事情节的零散的乐舞图像，形式多为两三人表演的小型民间歌舞，大致类似平民日常生活中的即兴舞蹈，舞者服饰多为窄长衣袖，圆领罗衫，紧束腰带，比较真实地反映出当时民间舞蹈表演的情况。此外，敦煌石窟中描绘的人间世俗乐舞形象也出现在供养人伎乐图里，或反映达官贵人宏大的出行场面，或表现下层民众供养人的乐舞活动，他们多以人间礼佛朝拜的舞乐人群像展现，更应该是现实生活的直接反映。

图 45　树下奏乐起舞供养人伎乐图(莫高窟第 297 窟)

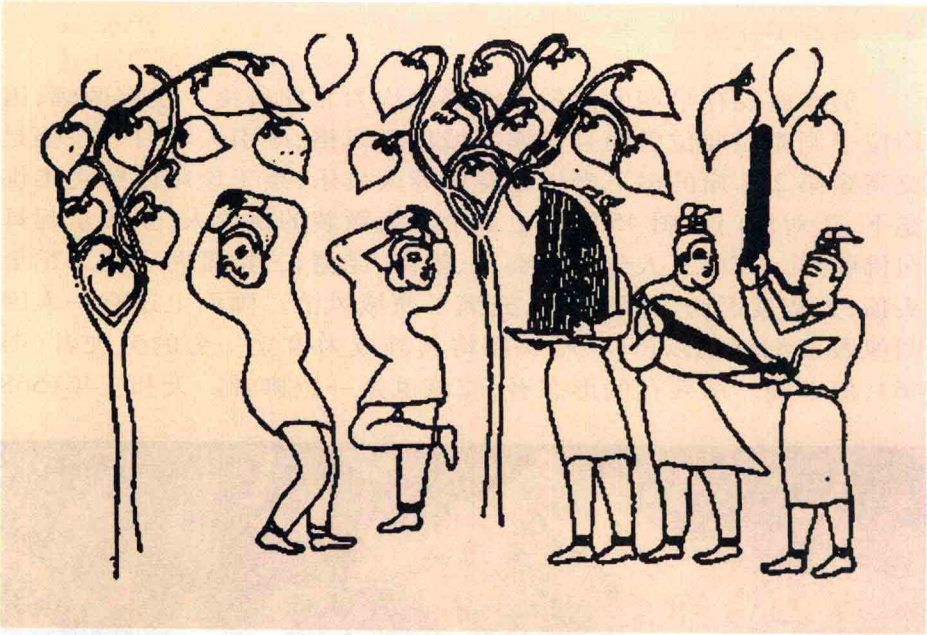


图 46　树下奏乐起舞供养人伎乐图(莫高窟第 297 窟摹本)

敦煌壁画中的民俗歌舞场面，从内容上大致可以分为民间宴饮、嫁娶、出行、观赏及宗教祭祀舞蹈等。例如嫁娶宴乐图，据统计在敦煌壁画中有 46 幅之多，主要绘于《弥勒经变》画中，其中绘于唐代的有 35 幅。十六国时期后秦高僧鸠摩罗什所译《佛说弥勒下生成佛经》里说，在弥勒的极乐世界，“人寿八万四千岁”“女人年五百岁，尔乃行嫁”，于是画工描绘佛国世界女子出嫁的乐舞场景，就成为我们今天研究古代民间嫁娶舞蹈的珍贵资料。又如在唐代，宗教祭祀仪式中的舞蹈活动也十分兴盛，并逐渐向提高艺术水准以娱神兼娱人的方向发展。一方面，寺院成为兼有宗教活动与群众娱乐功能的重要场所，寺院歌舞既带有宣教性质，为了更贴近民众生活实际，也大量吸收世俗舞蹈，敦煌壁画中就有这样的舞蹈场面；另一方面，一般民间祭祀中的巫舞成为巫术活动的有机组成部分。唐五代时期，随着舞蹈艺术的高度发展，巫舞的神秘色彩渐趋淡薄，娱乐功能加强，更加讲究形式美与观赏性，敦煌壁画中出现了不少治病、驱鬼、赛神等巫术活动中的舞蹈场景。有的女巫，常常头戴簪花，身着唐服，手抱琵琶，随乐起舞。

供养人礼佛舞

莫高窟现存早期的世俗舞蹈形象均为北周所绘，仅有两幅，因均位于洞窟显要位置而且都属西域舞蹈风格，颇引人注目。一幅是莫高窟第297窟的树下奏乐起舞供养人伎乐，绘于该窟西壁主佛佛龛下，正对窟门。图45画面上五个着突厥装的供养人，正奏乐起舞向佛朝拜。其中三人分别吹奏笙、箜篌、琵琶，二舞者两手交叉举至头顶，大幅度摆胯，移颈动头，充满了西域风情。画面上还有一人因图像毁损细部难以辨认，临摹图将其画成为肃立一旁的旁观者（图46），似不确。从残存的形态看，应该也是一位舞者。天和三年（568

图47　佛龛龛楣的莲花丛中乐舞（莫高窟第299窟西壁）

图 48　拜塔舞蹈(莫高窟第 23 窟北壁)

年),北周武帝宇文邕迎娶突厥可汗俟斤之女阿史那氏为皇后。当时随同皇后到长安的还有来自康国、龟兹、高昌等地的庞大乐舞团,他们独具风格的表演轰动了京城。武帝特地下令将这些乐舞归入宫廷乐舞机构大司乐传习,采用西域音乐旋律,配置中原的传统乐器,融为北周的雅乐演奏。这幅敦煌供养人歌舞壁画,正是当时流行西域乐舞在宗教艺术上的生动反映。

莫高窟第 299 窟西壁佛龛龛楣的莲花丛中乐舞(图 47)是另一幅北周时期所绘的礼佛舞蹈形象。画工在佛龛正中主佛头顶的莲花丛中绘了五身伎乐:一男性舞者赤裸上身,在花茎间交足而舞,他肩绕帛巾,腰系短裙,高举双臂,合掌头上,侧身扭胯,扬目移颈;他下边两侧的花蕾上各有两位伴奏者单腿屈膝盘坐, 中间两位靠肩对视,分别弹奏着曲项琵琶与箜篌,旁边两位分别吹筚篥和笙。在主佛头顶出现俗舞场景,在敦煌壁画中实属罕见,也从一个侧面说明了西域民间乐舞在当时风行的程度。

莫高窟第 23 窟北壁拜塔舞蹈(图 48),民间礼拜佛祖菩萨的形式多种多样,因为佛塔亦是佛法与人间功德的象征,所以拜塔也是

图 49　婚宴舞图(莫高窟第 445 窟北壁)

礼佛的形式之一。这幅盛唐时期的世俗画表现的就是民间拜塔起舞的场面。一位舞者着短袖上衣与短裙,两臂上举,抬头仰视面前的佛塔,右腿屈膝立地,左腿提收使脚后跟贴近臀部,正以大幅度的跳踏动作礼拜起舞。舞者身旁有一人正匍匐在地做跪拜姿势。舞者身后的地毯上坐着六人乐队,吹击弹拨,为舞蹈伴奏。画面右侧榜题下有四个正聚沙筑塔的儿童,穿着肚兜,稚朴可爱,充满了生活情趣。榜题上的文字依稀可辨,说明香花、称名、乐舞礼拜等均是供养佛祖的形式。

宴饮舞与敦煌舞谱

中国的宴饮乐舞是饮食文化的重要组成部分,一般可区分为宫廷宴乐、官僚贵族宴乐与民间宴乐。它们之间除了规模、服饰、乐队、

图 50　婚宴舞场面(榆林窟第 38 窟西壁)

场景、气氛的差别外，主要表现为娱乐对象的不同。在敦煌壁画里的宴乐图，最具观赏与研究价值的是描绘民间嫁娶宴饮活动的乐舞场面，充满了浓厚的生活情趣。例如绘于莫高窟第445窟北壁的婚宴舞图（图49），非常真实地反映了盛唐时期西北地区的民间习俗：屋外的庭院中搭起了帐篷，婚礼则在帐内举行，左上侧宴席桌旁端坐宾主，右侧为拜堂行礼的新郎新娘，中央是翩翩起舞的舞伎，右上方有五人的伴奏乐队，右后方有作为洞房的圆顶青庐。舞伎扬袖抬足、扭腰回眸，使我们想起白居易“妆成剪烛后，醉起拂衫时”的诗句。有的研究者认为图中“慢态不能穷”的韵律风格及服饰与著名的《韩熙载夜宴图》里王屋山舞软舞《六幺》（又名“绿腰”“乐世”）十分相似，但舞图上的青庐氛围却和大官僚豪宅的穷奢极侈迥然不同。另外，青庐之俗源于西北游牧民族，后又传入印度一带，在敦煌的壁画里再现，正体现了民族文化交融的魅力。《韩熙载夜宴图》里的伴奏是一架大鼓、一个拍板，还有二人击掌；这个乐舞场面中伴奏者除一人吹箫外，其余的人分别在拍板、击钹、按掌，均起着掌控舞蹈节拍的

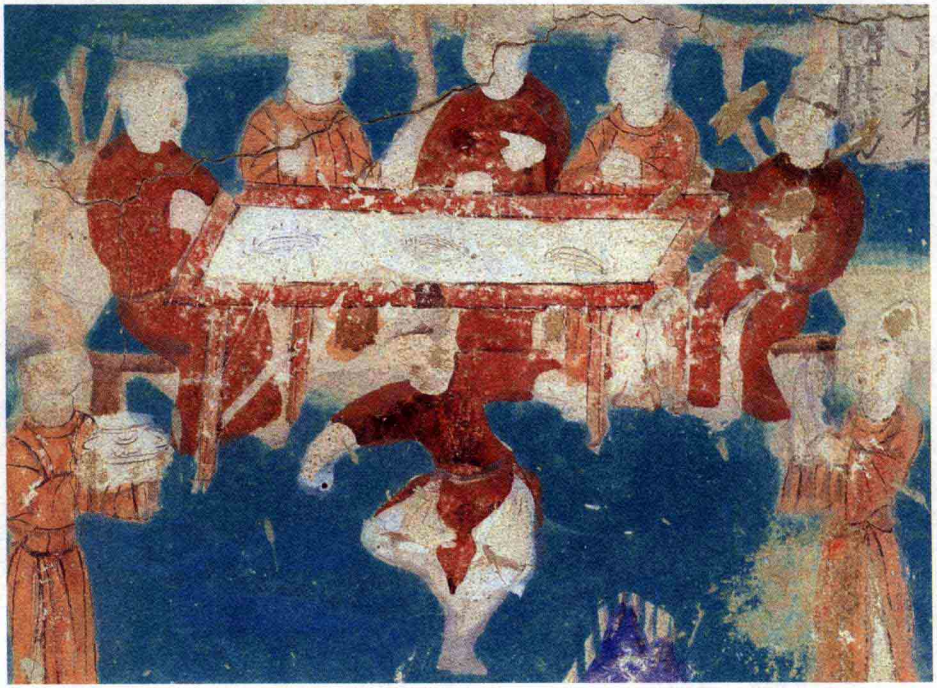


图51　宴席前舞蹈场面（莫高窟第98窟北壁）

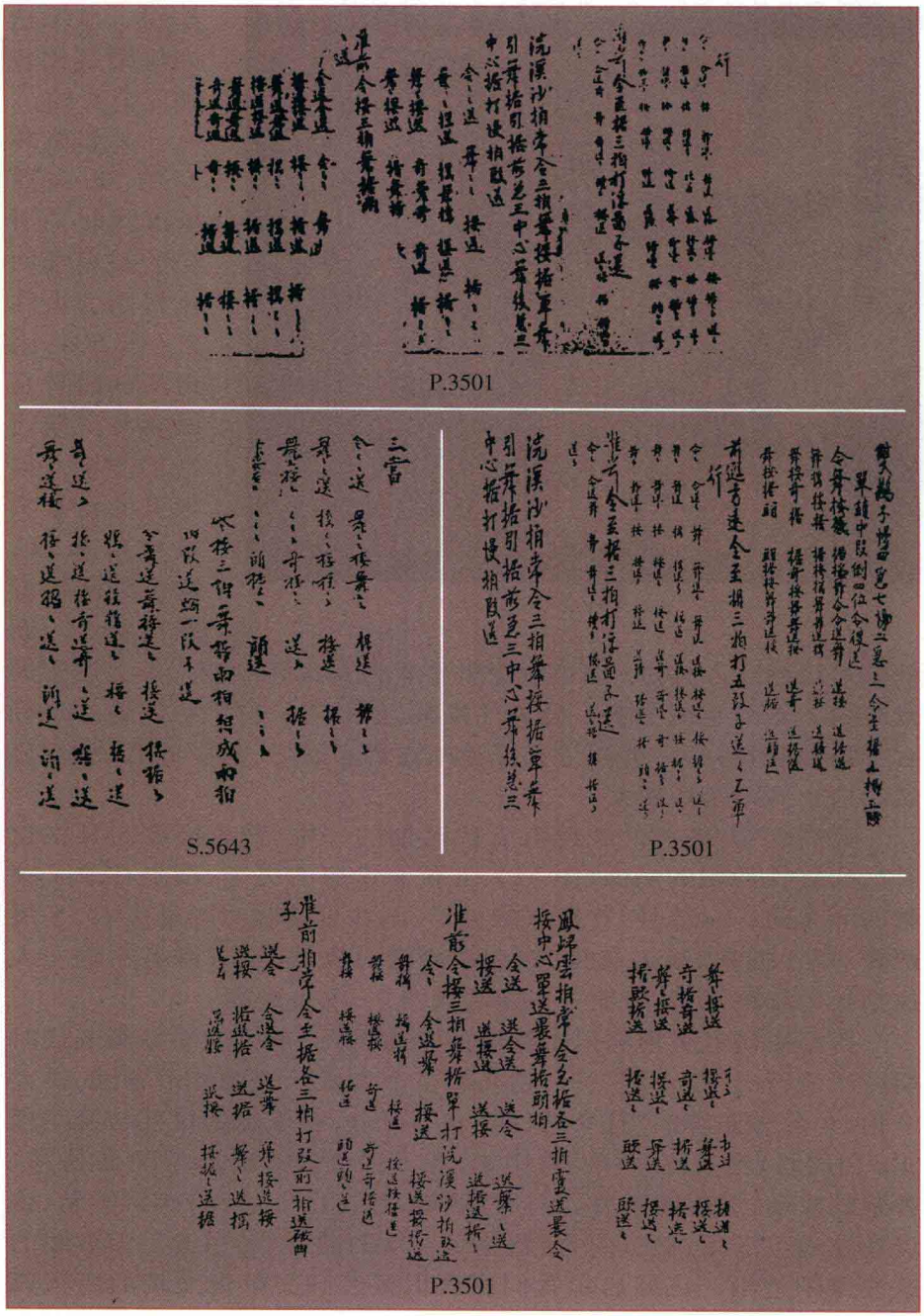


图 52　敦煌舞谱残卷

图 53　敦煌舞谱残卷(BD.10691)

作用，显示这类舞蹈是比较讲究节奏的。

又如榆林窟第 38 窟西壁五代时期所绘的婚宴场面也特别引人注目(图 50)，因为从画面看是回鹘与汉族通婚的典礼：帷帐里的新娘头戴桃形凤冠，这正是回鹘贵妇的标志，新郎则是汉族官人打扮。左边帐篷里坐着男女宾客、亲友，桌上摆着大盘菜肴。帐前空地上有一位男性舞者，正面对一位手执团扇的年轻女子扬袖起舞；另一男性侍者托盘站在舞者身后，盘中放着酒碗，显然和这个舞蹈密切相关。

莫高窟第 98 窟北壁绘有五代时期的一幅《贤愚经变》，其中也有民间宴饮舞蹈的场面(图 51)：五位着常服的男子，围坐在放了菜肴的酒桌前；一位同样着常服的男子，则在桌前临时卷袖束衣，平展两臂，双手握拳，吸提右腿，似在做旋转而舞的动作；舞者左侧一人执拍板为舞蹈击节，右侧一人则端盘而立，准备进酒。

舞蹈史研究者推测以上壁画的宴饮舞蹈，很可能即是唐五代时期广泛流行的“打令舞”——这是酒宴上带娱乐性的礼俗舞蹈，讲究节拍，与各种曲牌的“打令词、曲”密不可分，有规定的仪礼与舞蹈程式。白居易《代书诗一百韵寄微之》诗云：“密坐随欢促，华尊逐胜移。香飘歌袂动，翠落舞钗遗。筹插红螺碗，觥飞白玉卮。打嫌调笑易，饮讶卷波迟。”(注：抛打曲有《调笑令》，饮酒曲有《卷白波》)而敦煌的这些舞蹈壁画，正好启示我们去认识藏经洞文献里发现的唐代舞谱。

敦煌舞谱残卷自 1925 年经我国学者刘復首先从法国巴黎藏敦煌写卷中发现定名并编入《敦煌掇琐》，至今已经陆续发现并刊布多个写本。20 世纪六七十年代以来，中外多位学者对它们进行了整理、释读与研究，20 世纪 80 年代末，由柴剑虹整理出 S.5643、P.3501 两卷的 8 名 24 谱（如《浣溪沙》《双燕子》《南乡子》等）（图 52）；由于 1984 年后又陆续发现了敦煌写本中 5 个不同内容的舞谱残卷，尤其是李正宇研究员发现的 S.5613 号题署为《上酒曲子南歌子》及方广锠研究员在国家图书馆藏品里发现的北图残 820 号《两打引令》谱（图53），更进一步证实了罗庸、叶玉华等前辈学者的科学判定。经过两位笔者多年的合作研究，结合古代文献记载与民间舞蹈遗存，可基本上确定现存敦煌舞谱为排演与记录唐人酒宴上自娱与礼仪性的“打令”舞字谱，大致由曲名、词序、字组三部分组成，其中最关键的就是舞蹈节拍的规定（如“慢二急三”“慢四急七”）与舞蹈动作（如打、令、皇、送、摇、据、掇等）的提示。笔者与其他一些研究者对这些舞蹈动作进行的释读，将古代舞谱的研究推进了一大步。另外，S.7111 号《曲子别仙子》四首词前亦有“慢三急三、慢二急三”的节拍规定，为我们研究唐人酒宴上的打令舞蹈曲、词、舞三者的密切关系提供了弥足珍贵的资料。

图 54 《张议潮出行图》中乐舞形象（莫高窟第 156 窟）

图 55 《宋国夫人出行图》中乐舞形象(莫高窟第 156 窟)

出行舞

敦煌壁画里的出行舞以莫高窟晚唐归义军时期第 156 窟的《张议潮出行图》与《宋国夫人出行图》中的舞乐场面为代表。这两幅特殊的供养人壁画由于主题系颂扬敦煌归义军政权的创始人,其描绘的出行场景自然非同一般,真实地再现了当时河西地区权贵豪门出行巡游载歌载舞的盛况。这两幅壁画的共同特点是表现出中心人物的张议潮及其夫人宋氏形象高大、队伍庞大而气派:前者马队迤逦,旌旗猎猎,气宇轩昂;后者车轿整齐,服饰鲜丽,雍容华贵。两支队伍里均有乐舞伎人,前者以吹铜鼓大角的骑兵为先导,乐队演奏大鼓、腰鼓、鸡娄鼓和箜篌、笙、琵琶、筚篥、横笛;后者以百戏戴竿为先导,乐队演奏腰鼓、横笛、琵琶、箫、笙等。二者各有风采,既宣扬文治武功,又渲染歌舞升平。

《张议潮出行图》中的八人舞蹈(图 54)为四男四女,成双行队舞,男子穿汉装,戴幞头,女子着吐蕃装,束双髻,裹彩巾,均斜张双

臂，甩长袖相向而舞。舞者顿足挥臂而舞的矫健姿态，与今天藏族舞蹈的行进舞姿很像，有的研究者则认为颇接近藏族传统的“跳锅庄”，舞者边唱边舞，甩袖踏足，动作奔放有力。

《宋国夫人出行图》(图 55、图 56)中的四位舞伎分站四方，相对而舞，均高髻云鬓，穿裙襦，肩披长巾，脚着云头鞋，挥动长袖，翩翩起舞，既有中原长袖舞风格，又透藏族“弦子舞”的风韵。相传“弦子”是唐代文成公主入藏时带到藏区的，后融会了藏族民间舞蹈顿足张臂的特点，成为典雅、舒缓、优美的风格鲜明的民族舞蹈，正是民族文化交流的结晶。为了更好地品鉴人物的姿态与神情，我们将这幅壁画的原照片及线描图同时展示给读者。

祭祀舞与拟兽舞

“歌舞散灵衣，荒哉旧风俗。”(杜甫《南池》)在我国民间的祭祀活动中，迎神、送神仪式中的乐舞是必不可少的。祭祀乐舞是中国古代各民族共有的普遍的乐舞形式，既因地域、民族、宗教、时代的不同而各呈风貌，又在长期的文化交汇里形成了一些共同的特征，并渗透到其他的民族民间舞蹈种类中去。例如佩带假面的傩舞，扮演动物形态的兽舞，手持法器、祭物(金刚杵、花、绳、杯盘等)的菩萨乐舞形象

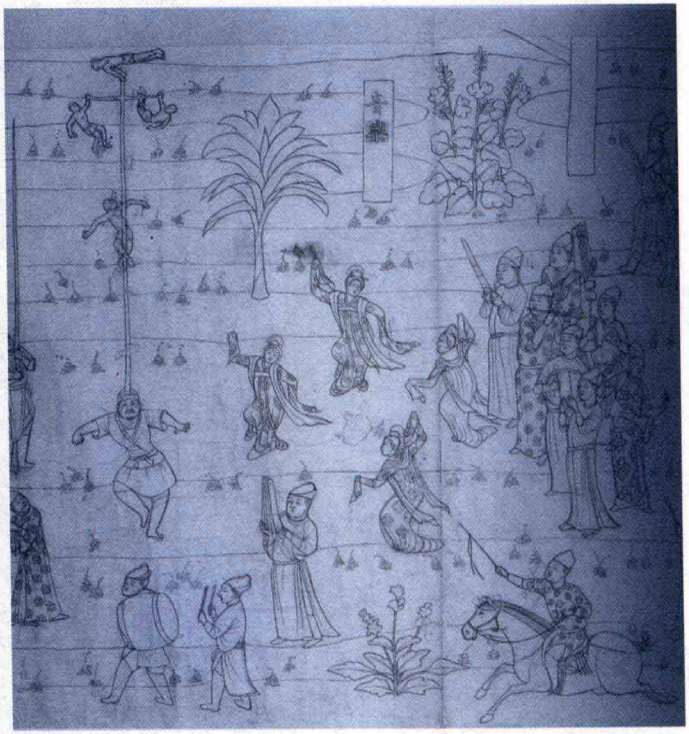


图 56 《宋国夫人出行图》中乐舞形象(莫高窟第 156 窟摹本)

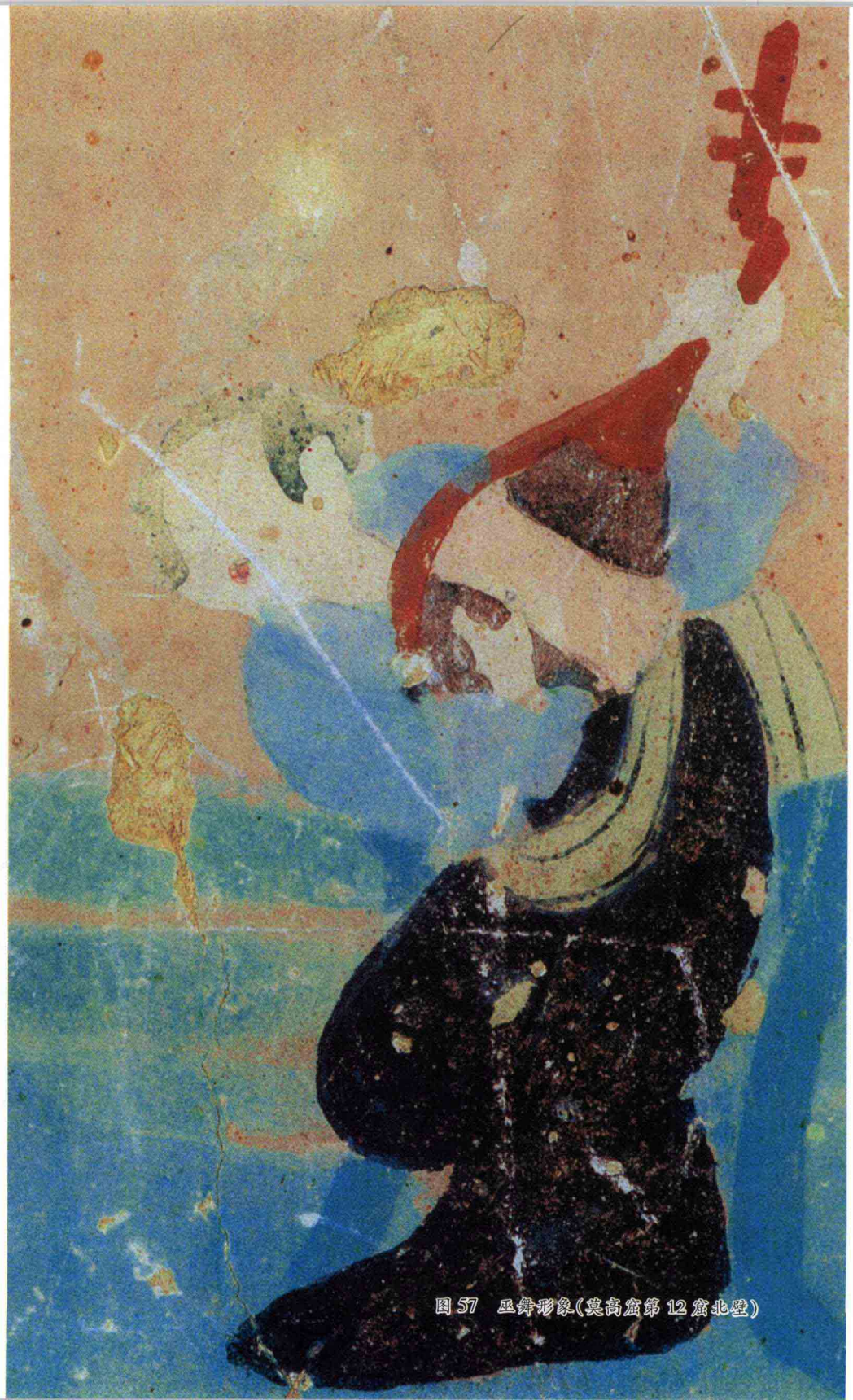


图 57　巫舞形象(莫高窟第 12 窟北壁)

等。因此，我们在敦煌壁画里虽然一般不易指出特征明显的祭祀舞蹈，却仍然可以找到它们异彩纷呈的各类形象。距敦煌地区很近的古凉州（今甘肃武威），巫舞赛神颇为流行，敦煌地区岁时节日的赛神活动更为活跃，而舞蹈往往是这些活动不可或缺的内容。诚如王维的诗所云："女巫进，纷屡舞。"（《迎神》）"纷进舞兮堂前""神之驾兮俨欲旋"（《送神》）。

图 58　手捧海螺的菩萨（榆林窟第 20 窟东壁）

莫高窟第 12 窟北壁晚唐时期的壁画里，有一位头戴簪花，身着唐服，手抱琵琶，随乐起舞的女巫形象（图 57）。她怀抱曲项琵琶，歌舞娱神，为人治病消灾。女巫面对神坛，面部丰腴，虽然因色彩的褪落看不清她的表情，那张开的樱桃小口告诉我们她正唱着动听的歌曲；她上身斜倾，长裙曳地，右脚在裙内微微后抬，体态婀娜，舞姿优美。画的右下部有病人及侍者。巫人弹奏琵琶，有一种特殊的风格和韵味。据《乐府杂录》记载，唐代琵琶名手段善本，在听了另一名家康昆仑的演奏后论："本领何杂，兼带邪声？"昆仑惊曰："段师神人也！臣少年初学艺时，偶于邻舍女巫授一品弦调，后乃易数师。"所谓"邪声"，当是巫人弹奏琵琶所具有的风格。当然在有的菩萨供养图里，我们也可寻见供品与法器、祭物合而为一的图像。如榆林窟第 20 窟东壁就有一幅手捧海螺被称做南无甘露供养菩萨的画面：头戴花冠

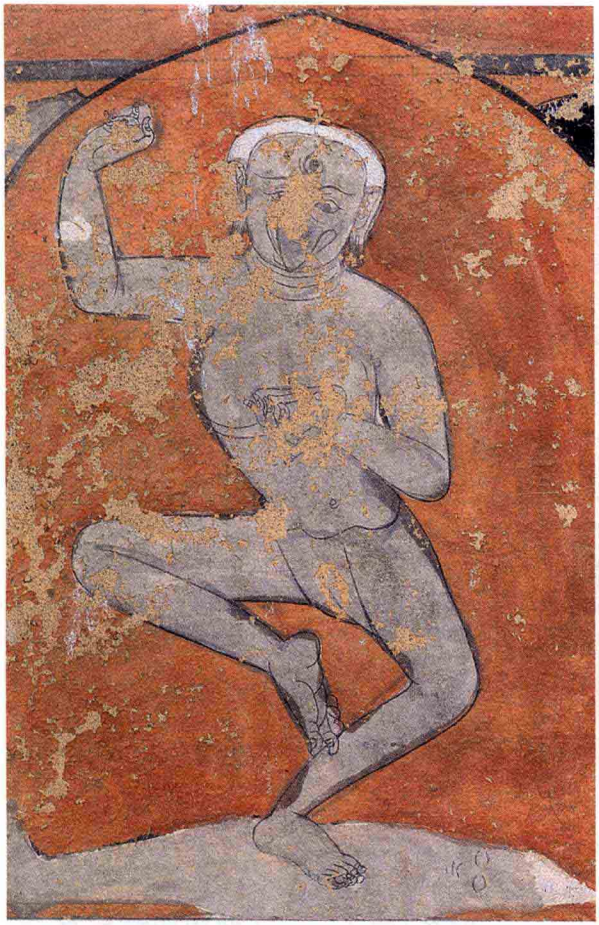


图 59　猴面人身舞形象(莫高窟第 465 窟北壁)

的菩萨左腿单跪于莲花座上,双臂前伸,肘略下沉,左手平摊捧海螺,右手伸食指与中指,手姿优美,似另有寓意(图 58)。也有的研究者认为这些手势的佛教意义更为突出,与舞蹈关系不大。

拟兽舞形象源远流长,大概最初和远古时期及游牧民族的狩猎活动有关,后来发展为祭祀活动的内容,再逐渐演变为独立的舞蹈门类。到隋唐时期,在元宵灯节,不仅有热闹非凡的观赏各色花灯活动,也伴随演出各类百戏杂技与乐舞,其中戴兽面、仿百兽形态的拟兽舞也很得群众喜爱。薛道衡在《和许给事善心戏场转韵诗》里曾形象地描写了这种拟兽舞表演:"抑扬百兽舞,盘跚五禽戏。狻猊弄斑足,巨象垂长鼻。青羊跪复跳,白马回旋骑。……麋鹿下腾倚,猴猿或蹲跂。"我们除了在莫高窟的一些经变画场面中,可以看到许多人首鸟身的迦陵频伽乐舞形象外,也可找到民间拟兽舞的图像。例如莫高窟第 465 窟北壁有一幅舞图(图 59),舞者猴面人身,全身赤裸,左腿屈蹲以左脚全掌着地,右腿侧抬并翻脚掌,左臂屈肘抬至胸前,手中似抓取一物,右臂屈举做虚拳之状。该窟壁画为元代所绘,保留着许多精彩的舞姿图,有的舞者手中持有铃、杵之类法器,研究者认为这些风格特异的舞图属于金刚乘藏

密画派，舞蹈形象则使人联想起元代著名的《十六天魔舞》。虽然也是宗教宣传画，同样洋溢着浓厚的生活气息，是民族民间舞蹈的奇葩。论者常津津乐道的莫高窟第 148 窟的“六臂飞天”，一飞天乐伎分别持琵琶、金铃、横笛、铜钹演奏飞舞，虽为画匠的想象夸张，同样也应是实际乐舞场景的浓缩与提炼(图 60)。

剑器舞

剑既是我国古代运用历史悠久的传统兵器，也是中国武术与舞蹈的最习见的用具。先秦典籍中记载了子路戎装见孔子、拔剑起舞的故事。著名的纪传体史书《史记》中“项庄舞剑，意在沛公”的故事成为后世家喻户晓的典故。如果说子路和项庄的舞剑还是中原地区一种半武术、半舞蹈的即兴发挥的话，至迟到了隋唐之际，剑舞已经汲取了西北游牧民族的文化营养，成为“健舞”系统中不可或缺的、有特定程式的表演性舞蹈。唐代大诗人杜甫曾在晚年写下《观公孙大娘舞剑器行》一诗，回忆起他少年时代在郾城观看公孙氏舞《剑器浑脱》的情景：“昔有佳人公孙氏，一舞剑器动四方。观者如山色沮丧，天地为之久低昂。”诗中称赞“妙舞此曲神扬扬”“先帝侍女八千

图 60　六臂飞天(莫高窟第 148 窟摹本)

人，公孙剑器初第一”，也感慨安史之乱后“梨园子弟散如烟”“玳筵急管曲复终，乐极哀来月东出”。据《明皇杂录》记载：公孙大娘善舞各种套路的剑器，如《西河剑器》《剑器浑脱》《裴将军满堂势》等。裴将军即当时的舞剑高手裴旻，因特善舞剑，与“书圣”张旭、“画圣”吴道子一起被誉为“唐人三绝”。公孙大娘所舞，亦当得到裴将军剑舞之精粹。另一位大诗人李白也留下了不少描述剑舞的动人诗句，如“三杯拂剑舞秋月，忽然高泳涕泗涟”（《玉壶吟》）。“起舞莲花剑，行

图 61　剑舞画面（榆林窟第 3 窟南壁）

歌明月弓”(《送梁公昌从信安北征》)。对剑舞与乐曲及酒的关系,著名的边塞诗人岑参的名作《酒泉太守席上醉后作》有更集中的描述:“酒泉太守能剑舞,高堂置酒夜击鼓。胡笳一曲断人肠,座上相看泪如雨。”敦煌藏经洞所出写本里就发现了岑参此诗的唐代写卷。舞蹈史研究者曾经就古代的“剑器”是舞双剑还是雄装空手或持彩球而舞,进行过讨论。上述诗歌可以作为文献的证据,而我们从莫高窟的壁画里似乎可以找到一点剑舞图像上的例证。

莫高窟第154窟东壁有一幅盛唐时期所绘《金刚经·忍辱波罗密品》中生活气息浓郁的画面:画中三人均着当时的文人服装,一人盘腿端坐于床榻之上,手捧经卷念诵;床榻右后方一人做骑马蹲裆的弓箭步,右手执竹剑而舞;床前另一人亦做弓箭步,做挥拳击掌状。床上的诵经者却毫不理会,依然诵经不止。研究者认为这个场景真实反映了当时流行的剑舞和武术相映成趣的豪健姿态,栩栩如生,有很强的视觉效果。此外,前几年王克芬研究员又在榆林窟第3窟南壁西夏时期的菩萨伎乐图里发现了剑舞的新图像(图61)。图中三身伎乐菩萨均单足脚尖着地持舞具而舞,自东向西依次为腰鼓舞、剑舞和拍板舞。跳剑舞者右手持剑,侧身回眸,做腾越之状,姿态夸张、豪放,具有鲜明的西域风格。无独有偶,榆林窟第25窟的《未生怨》图中有“追杀”画面,持剑相追者的出剑动作亦和剑舞的姿态有异曲同工之妙,可证此舞也是从实际生活中提炼而成。

莫高窟藏经洞所出文学写卷中还有题名为《剑器词》的作品(编号S.6537),其中一首写道:“排备白旗舞,先自有来由。合如花焰秀,散若电光开。喊声天地裂,腾踏山岳摧。剑器呈多少,浑脱向前来。”既可证明剑器舞有气势恢弘的群舞场面,在表演时有曲词的配合,也说明它和印度及西域传来的“浑脱”(苏幕遮)常常是穿插或融合在一起演出的。

胡舞动心弦——特色鲜明的民族舞蹈

西部少数民族乐舞传入中原地区，早在汉武帝凿空西域时就开始了。到东汉灵帝时代(168—189 年)，西域乐舞等曾在内地盛行一时。据《后汉书·五行志》载："灵帝好胡服、胡帐、胡床、胡坐、胡饭、胡箜篌、胡笛、胡舞，京都贵戚皆竞为之。"丝绸之路上的中外各民族之间的文化交流，在唐朝达到极盛的状态。京畿地区的长安、洛阳，丝路重镇的敦煌，不仅人员交往十分频繁、经济贸易空前繁荣，而且成为文化交融特征明显的国际都会城市。在文化交融上，最为当时人及后人津津乐道的便是体现在时尚、乐舞上的浓郁"胡气"。开元、天宝时期，体现大唐景象的"胡风唐韵"，更是充斥着宫廷民间，弥漫在都市边陲。著名文人元稹有几句诗形象地写出了当时这种风气之盛："女为胡妇学胡妆，伎进胡音务胡乐。""胡音胡骑与胡妆，五十年来竞纷泊。"(《和李校书新题乐府十二首·法曲》)在唐代敦煌这个各民族聚居的移民社会大舞台上，活跃着各色民族乐舞，而它们精彩纷呈的画面也必然反映到石窟壁画中来。

胡旋舞

"胡旋"是唐代最为盛行的一种民族舞蹈，据史籍记载因西域康国献胡旋女而传入中原。《旧唐书·音乐志》记载：宫廷燕乐九部、十部乐中的"康国乐，工人皂丝布头巾，绯丝布袍，锦领。舞二人，绯袄，锦领袖，绿绫浑裆袴，赤皮靴，白袴帑。舞急转如风，俗谓之胡旋。乐用笛二，正鼓一，和鼓一，铜钹一"。其实，康国属于"昭武九姓"，原居地在河西走廊南侧的祁连山，后迁徙中亚，所以"胡旋"很可能是河西地区少数民族民间舞蹈融会了中亚乐舞而形成的。该舞最显著的特点是左旋右转，急速如风。因为唐玄宗时期的宠臣安禄山与爱妃杨玉环均擅长跳"胡旋"，《旧唐书·安禄山传》说安"晚年益肥壮，腹垂过膝，

重三百三十斤，每行以肩膊左右抬挽其身，方能移步。至玄宗前，作胡旋舞，疾如风焉”。所以胡旋舞在当时最为畅行。白居易、元稹等都有题为《胡旋女》的诗篇传诵于世，尽管他们写此诗的本意是讽喻明皇喜好声色误国，导致了安史之乱，而诗中对“胡旋”的描述则为我们今天研究这种舞蹈提供了珍贵的资料。如白诗云：“胡旋女，胡旋女，心应弦，手应鼓。弦鼓一声双袖举，回雪飘飖转蓬舞。左旋右旋不知疲，千匝万周无已时。人间物类无可比，奔车轮缓旋风迟。”元诗云：“胡旋之容我能传，蓬断霜根羊角疾，竿戴朱盘火轮炫。骊珠迸珥逐飞星，虹晕轻巾掣流电。潜鲸暗噏笡波海，回风乱舞当空霰。万过其谁辨终始，四座安能分背面？”令今人欣喜的是，我们在敦煌莫高窟的经变画中又看到了较诗句更为生动形象的胡旋舞图像。

在莫高窟第 220 窟盛唐时期所绘的大幅经变画中，既有动作相对缓慢的双人舞（可看做是胡旋的起始形象），又有特征明显的急速胡旋图（图 62）。其南壁经变图下端中间，有两位身着裙衫的舞伎正侧向对舞，二人均做“吸腿”之姿单足站立于小圆毯上，双臂一上一下，挥动彩巾，十分对称。从飘带飞扬的动势及腿部姿势，可以想见

图 62　双舞图（莫高窟第 220 窟）

正在做急速旋转前的准备动作。其北壁药师经变图下端，则绘有场面辉煌的胡旋舞图（图 63~图 65）——四位舞伎，分成文、武两组，都足踏小圆花毯翩翩起舞。左（西）边一对舞伎头梳武髻（或戴头盔，因画面有损难以确认），上身穿紧身戎服短装，下身着波浪形下摆的长裙，肩披绕背长巾，背向而舞；一腿后勾，脚掌翻上，踏毯一足的脚跟着力；一手抓巾用力上伸，一手握巾侧垂做“提襟”之姿。仿佛是古典戏剧里武将在急速舞动之后猛地立停准备做“亮相”的动作，透出一股英武之气。右（东）边一对舞伎梳多根发辫（似今日维吾尔族姑娘），戴山形冠，上身半裸，着白色曳地长裙，亦背向而舞；两臂平举，双足着毯，从舞巾的抛洒飞动之势，可以想见她们正在做急速的旋转，不禁让我们想起了元、白等诗人对胡旋女舞姿的描写，也印证了《新唐书·音乐志》中说“胡旋舞，舞者立球（毯）上，旋转如风”的记载。无论是武扮还是红妆，都说明这个舞蹈属于“健舞”一类。另外，这幅胡旋舞图还有两处值得关注：其一，伴奏乐队规模较大，两侧各

图 63　胡旋舞图之一（莫高窟第 220 窟）

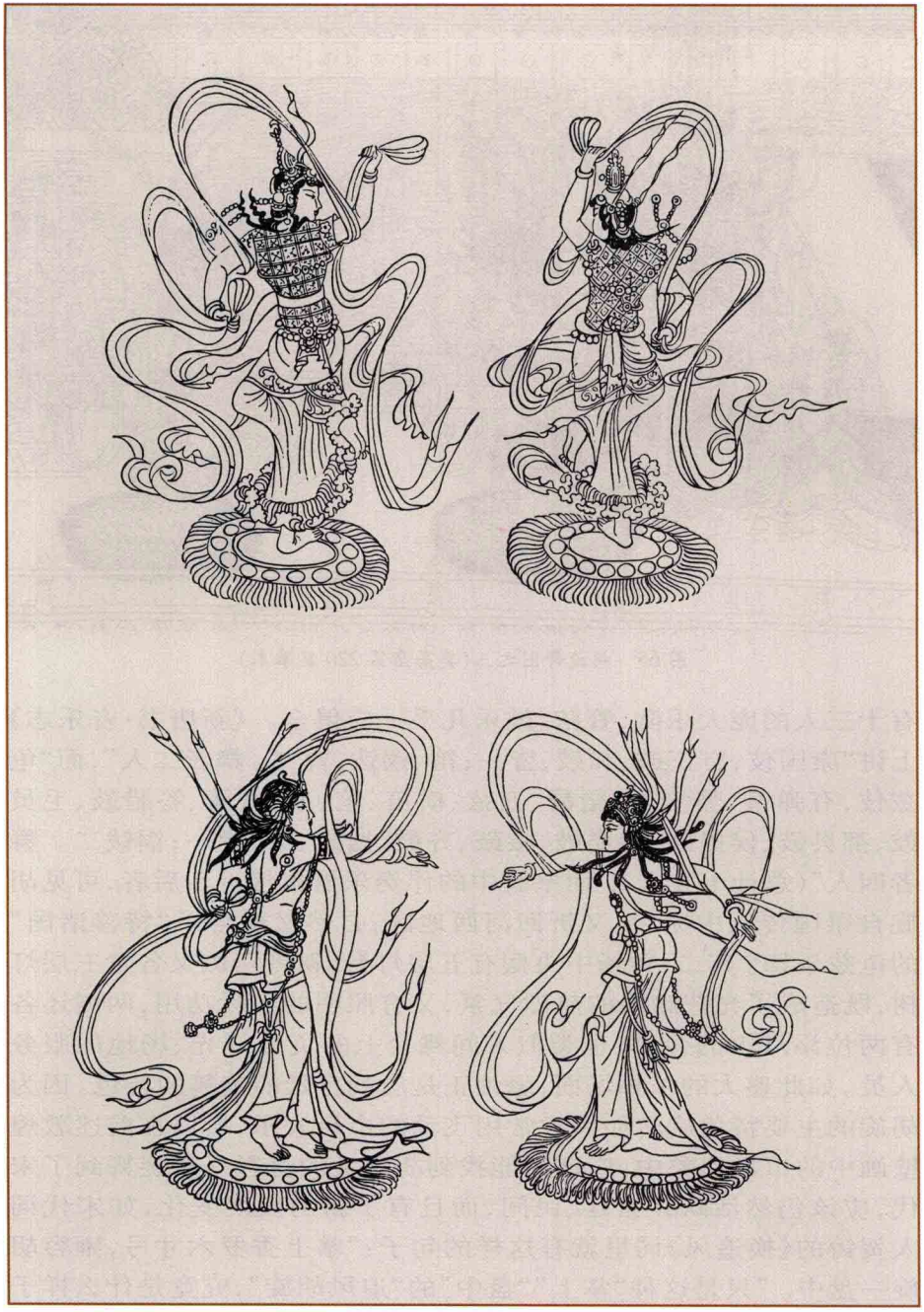


图 64　胡旋舞图之二(莫高窟第 220 窟摹本)

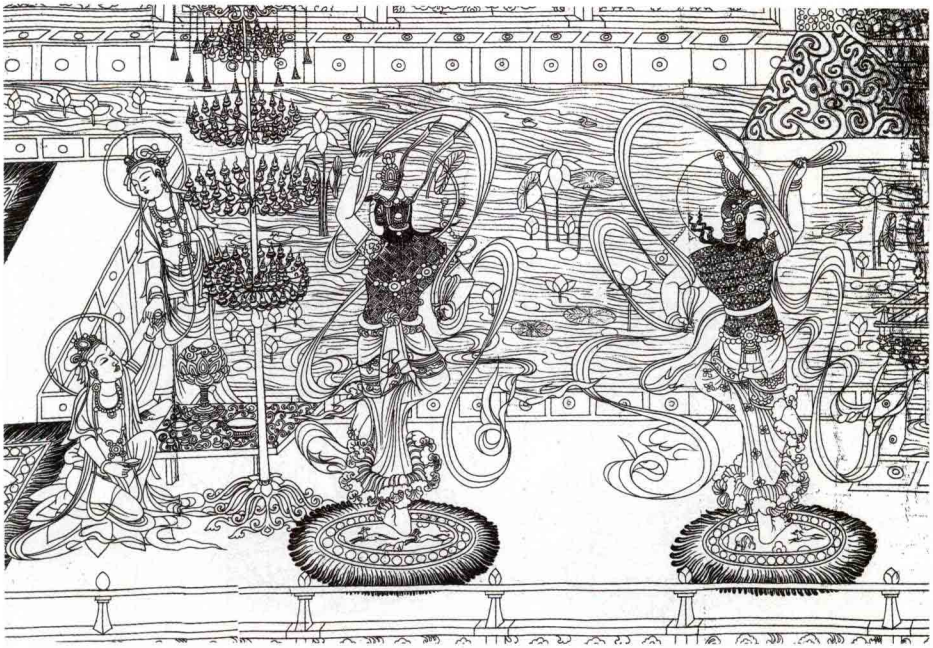


图 65　胡旋舞图之三(莫高窟第 220 窟摹本)

有十三人的庞大乐队,管弦、鼓乐几乎一应俱全。《新唐书·音乐志》上讲"康国伎,有正鼓、和鼓,皆一;笛、铜钹,皆二。舞者二人",而"龟兹伎,有弹筝、竖箜篌、琵琶、五弦、横笛、笙、萧、觱篥、答腊鼓、毛员鼓、都昙鼓、侯提鼓、鸡娄鼓、腰鼓、齐鼓、檐鼓、贝,皆一;铜钹二。舞者四人"(总计十九人)。而壁画中的伴奏乐器更接近于后者,可见胡旋自康国传入中原后,又折回河西地区,自然又融合了"特善诸国"的龟兹乐舞。其二,舞场中央摆有五层灯台,舞者两侧又各置三层灯树,既造成了光芒耀眼的热烈气氛,又有照明的实际功用,两侧还各有两位添灯火的菩萨,也类似人间舞台上的负责灯光、场地的服务人员。如此盛大的乐舞场面,恐怕正是唐朝宫廷胡旋舞的特色。因为胡旋的主要特色旋转如风常常用飞动的巾帛表示,所以在前述敦煌壁画中的巾舞形象中,应该还能找到胡旋女的身影。胡旋舞到了宋代,应该仍然活跃在宫廷、民间,而且有了新的发展变化,如宋代词人贺铸的《换追风》词里就有这样的句子:"掌上香罗六寸弓,雍容胡旋一盘中。"只是这种"掌上""盘中"的"追风胡旋",究竟是什么样子的,舞者又是何方人氏,今天已经难知其详了。

胡腾舞

“胡腾”亦是唐代时自中亚昭武九姓的石国传入内地的民族舞蹈。此舞以左右跳跃腾踏为特征，故名，舞者多为男子。《全唐诗》中现存明确描述“胡腾舞”的诗歌有四首，其中两首对该舞舞者服饰、动作、气氛等的描写最为详细生动，不妨照录全诗如下：

石国胡儿人见少，蹲舞尊前急如鸟。织成蕃帽虚顶尖，细氎胡衫双袖小。手中抛下葡萄盏，西顾忽思乡路远。跳身转毂宝带鸣，弄脚缤纷锦靴软。四座无言皆瞪目，横笛琵琶遍头促。乱腾新毯雪朱毛，傍拂轻花下红烛。酒阑舞罢丝管绝，木槿花西见残月。（刘言史《王中丞宅夜观舞胡腾》）

胡腾身是西凉儿，肌肤如玉鼻如锥。桐布轻衫前后卷，葡萄长带一边垂。帐前跪作本音语，拾襟搅袖为君舞。安西旧牧收泪看，洛下词人抄曲与。扬眉动目踏花毡，红汗交流珠帽偏。醉却东倾又西倒，双靴柔弱满灯前。环行急蹴皆应节，反手叉腰如却月。丝桐忽奏一曲终，呜呜画角城头发。胡腾儿，胡腾儿，故乡路断知不知？（李端《胡腾儿》）

可见该舞蹈程式中有急速蹲跳、环行腾踏、扬眉动目、反手叉腰等主要特征。根据这些特征，虽然我们在敦煌壁画中还没有寻见胡腾特征特别明显的舞伎图像，却也可以找到他们在佛教经变画中的踪影。例如莫高窟第98窟北壁、第61窟北壁有两位背身而舞的伎人（图66、图67），从面部特征

图66　背身而舞的伎人（莫高窟第98窟北壁）

图 67　背身而舞的伎人(莫高窟第 61 窟北壁)

图 68　舞伎(莫高窟第 286 窟南壁)

与身材比例来看,似带有明显的阳刚之气,身体居于舞毯边缘,似正持巾带做腾踏环行的动作,这是五代时期所绘。再早一点,如莫高窟第 286 窟南壁中唐时所绘舞伎(图 68),正在花毯边做腾踏动作,呈宝带飞卷、落英缤纷之势,虽然因是佛画未着蕃帽锦靴,上身所穿的束袖布衫也和其他舞伎不同。时代晚些的,如莫高窟第 308 窟前室西壁和榆林窟第 3 窟南壁西夏时期所绘的两位舞者,都体形健壮,在花毯上做东倾西侧的腾踏动作(图 69、图 70)。这表明当年画工在绘制佛教图像时,既揉进了现实生活中胡腾舞的姿态,也根据需要做了适当的改变。

柘枝舞

"柘枝"也是从中亚石国(今塔什干一带)传来的民族舞蹈。据《全唐诗》中的佚名《柘枝词》的序语讲,柘枝可分为健舞(羽调柘枝)和软舞(商调柘枝)两类,一般是"用二女童,帽施金铃,抃转有

声”，系双人对舞，到宋代发展成多人的队舞，居中间者称“花心”。服饰上也有变化，从头戴卷檐尖帽或绣花镶珠帽改为凤冠。唐人描写柘枝舞的诗歌甚多（仅大诗人白居易就有五首），从中亦可见其舞容、舞姿及舞服。写得最具体的是章孝标的《柘枝》：

> 柘枝初出鼓声招，花钿罗衫耸细腰。移步锦靴空绰约，迎风绣帽动飘飖。亚身踏节鸾形转，背面羞人凤影娇。只恐相公看未足，便随风雨上青霄。

图 69　舞者
（莫高窟第 308 窟前室西壁摹本）

我们从唐诗中可知柘枝舞最重要的伴奏乐器是鼓，无论是大鼓、羯鼓，还是画鼓、蛮鼓，可统称“柘枝鼓”，其服饰最显眼的则是带金铃的绣帽、罗衫。我们在敦煌壁画里似乎还没有寻到特征明显的柘枝舞蹈图像，却同样可以在前面所介绍的双人巾舞、鼓舞及后面要介绍的莲

图 70　舞者（榆林窟第 3 窟南壁摹本）

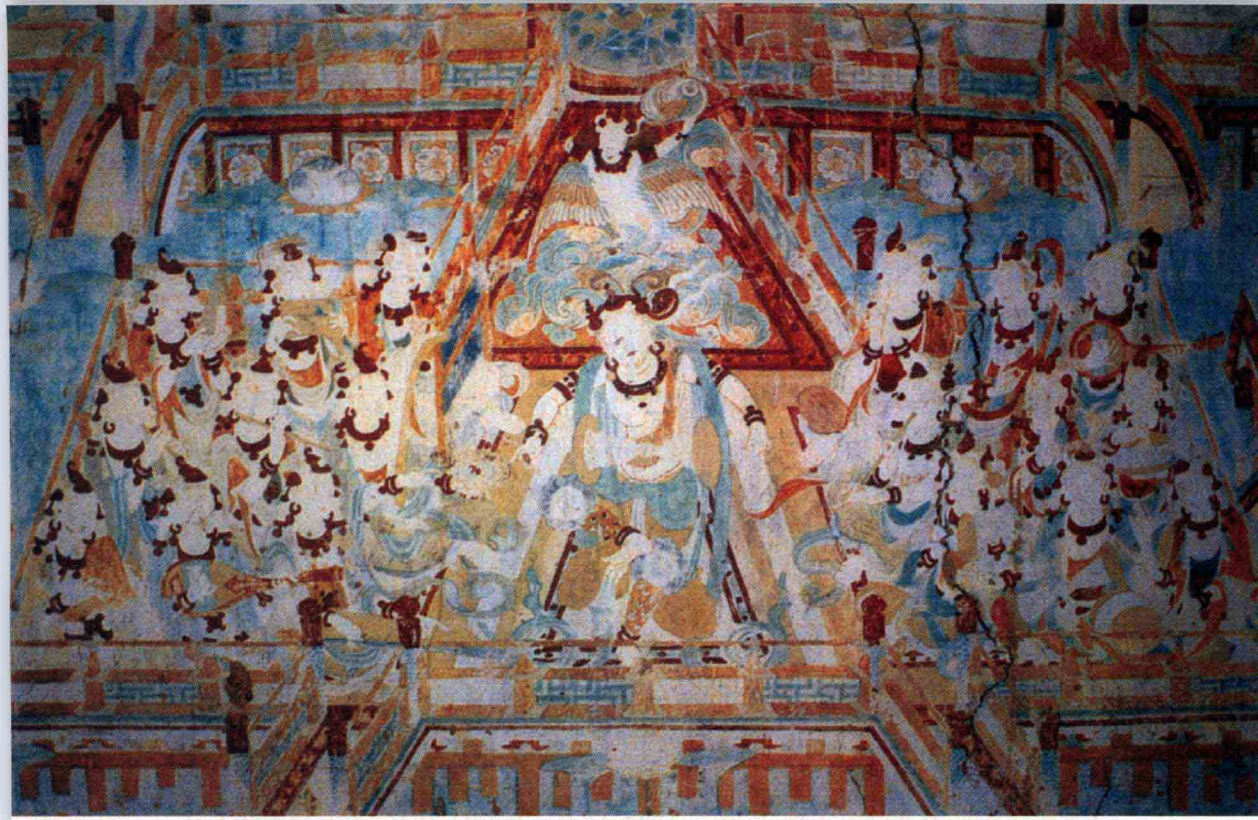


图 71　乐舞画面(西千佛洞第 15 窟北壁中央)

花童子舞等形象中依稀看见它的影子。如敦煌西千佛洞第 15 窟北壁中央的乐舞画面(图 71),舞者击鼓腾踏的动作十分明显,似兼有胡腾、柘枝二舞的特征。又如前面所引的"用二女童,帽施金铃,抃转有声",成为晚唐至宋初流行的"屈柘枝"舞的主要特征,而这个舞蹈的主要场景、道具为莲池、荷花,在敦煌经变画中也多有出现。如莫高窟第 320 窟南壁经变图中在莲花上的舞者,就有研究者认为也应该是柘枝舞的形象(图 72)。

"惊破霓裳羽衣曲"

《霓裳羽衣》是盛唐开元天宝年间最著名的乐舞。此舞来源,有不少传说,都与那位精于音律的风流天子唐玄宗李隆基有关,后来人们将传说与史实结合起来加以落实,如王建《霓裳辞》的诗注中说:"罗公远多秘术,尝与明皇至月宫,仙女数百,皆素练霓衣,舞于广庭,问其曲,曰'霓裳羽衣'。帝晓音律,因默记其音调。及归,但记其半。会西凉府节度杨敬述进婆罗门曲,声调相符,遂以月中所闻为散序,敬述所进为曲,而名'霓裳羽衣'。"史载此曲有十二遍之多。可

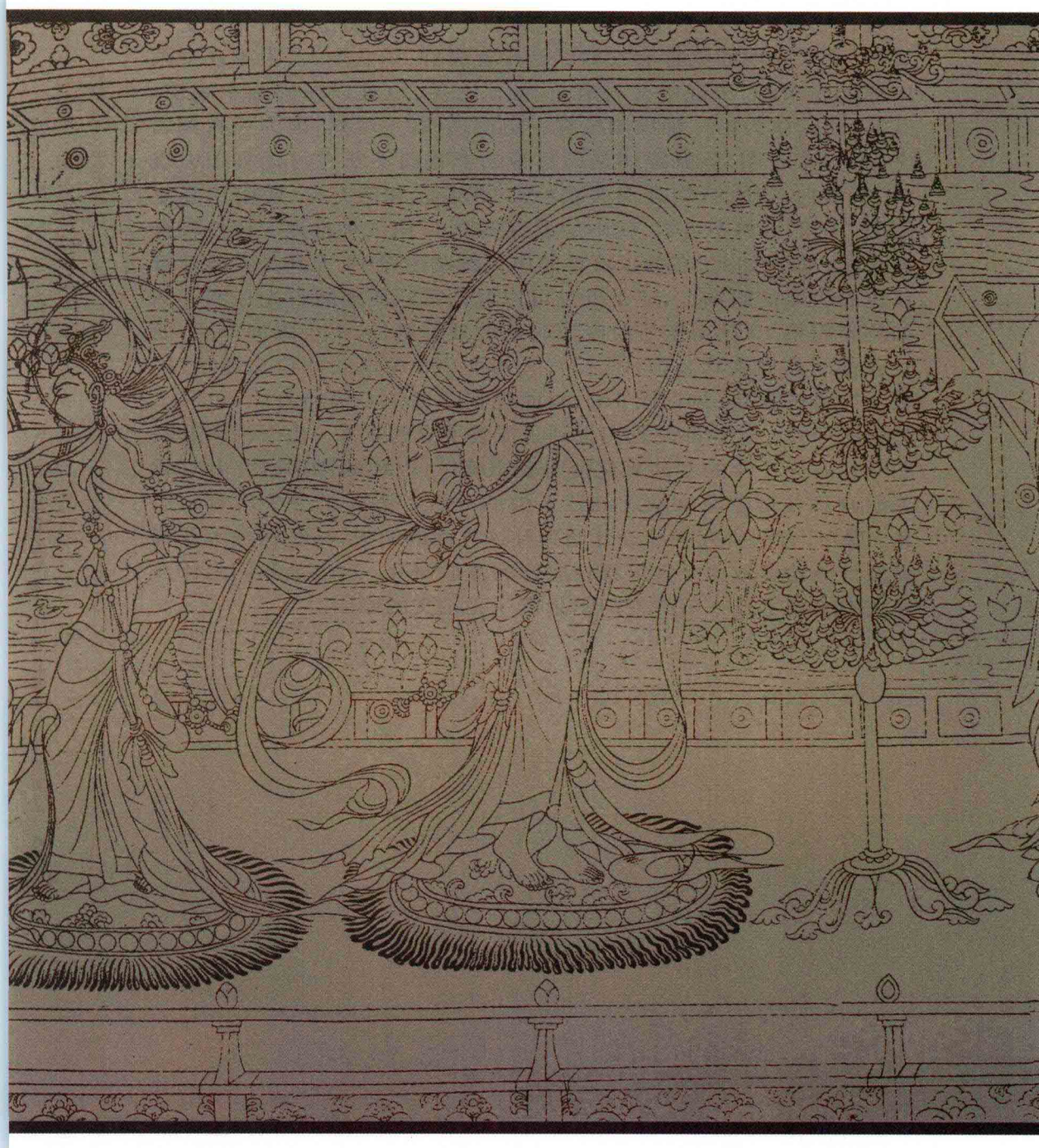
见《霓裳羽衣》是融合了中原与西域舞乐，经唐玄宗亲自改制的大型法曲乐舞，用白居易《法曲歌》中的诗句来概括，就是“法曲舞霓裳”“法曲合夷歌”。它的舞蹈特点，应该是在融会华夷之曲的大型乐队的伴奏下，人数众多的舞伎身着鲜丽缤纷的霓裳（“羽衣”则是强调其仙人身份，可有象征性的“翅膀”，但并非一定是插上羽毛），翩翩起舞。据说杨贵妃及其侍儿张云容等表演过独舞、双人舞的《霓裳羽衣》，恐怕只是特例而已。另外，据《新唐书·礼乐志》说：“凡曲终必遽，唯《霓裳羽衣》将毕，引声益缓。”这种尾声缓长的大型舞曲，正好符合了颂扬歌舞升平盛世的需要。

既然如此，那么为什么舞蹈史研究专家至今未在敦煌壁画中找出明确为《霓裳羽衣》舞的图像来呢？对此，有两种并不成熟的推测。其一，天宝后期爆发安史之乱，唐王朝自此走向衰落，许多人归咎于唐明皇的喜好声色，归咎于杨玉环的“红颜祸水”，乃至归咎于“胡夷之声乱华”，所谓“渔阳鼙鼓动地来，惊破霓裳羽衣曲”（白居易《长恨歌》），于是胡旋、霓裳等舞蹈也受到牵连而逐渐衰微。这样，它们便

图 72　莲花上的柘枝舞（莫高窟第 320 窟南壁）

图 73　晚唐时期的独舞舞伎(莫高窟第 12 窟南壁)

不易在壁画中得到表现。其二，霓裳羽衣与别的舞蹈不同，场面宏伟辉煌，文宗时期的霓裳羽衣舞更是舞者成群，乐队庞大，很难在壁画中描绘出来；而传说中又与道士、仙乐有关，也难以在佛画中表现。其实，我们认为第一种推测虽有一定道理，却不尽然，因为一直到唐文宗、宣宗时期，该舞蹈还是因皇帝的青睐而不断在宫廷宴乐中表演，所以白居易的《霓裳羽衣歌》云："我昔元和侍宪皇，曾陪内宴宴昭阳。千歌百舞不可数，就中最爱霓裳舞。"第二种推测应该比较合符实际。即便如此，在数以百计的唐代舞蹈图像中，尤其是在敦煌舞伎色彩斑斓的服饰上，还是处处可以看到宫廷霓裳的吉光片羽。例如莫高窟第 12 窟南壁所绘晚唐时期的独舞舞伎，不仅服饰华丽，而且衣裙间露出翼状装饰（图 73）；又如第 205 窟所绘两位正侧相对、缓步慢舞的舞伎（见前图 16），画面经临摹者细心描绘复原，色彩十分鲜丽夺目。这些都使我们想到了霓裳羽衣的丰采。由于许多壁画图像色彩经千年的剥蚀氧化变得较难确认，以往的舞蹈研究者对敦煌壁画舞伎形象服饰缺乏细致入微的分析，漏失了一些珍贵的信息。现在，有的研究者已经开始弥补这方面的缺失，从纺织技术及服装设计等角度致力于敦煌舞伎服饰的复原研究。这也是我们为什么要在本书列上这一节并专门附录贾一亮论文的原因。



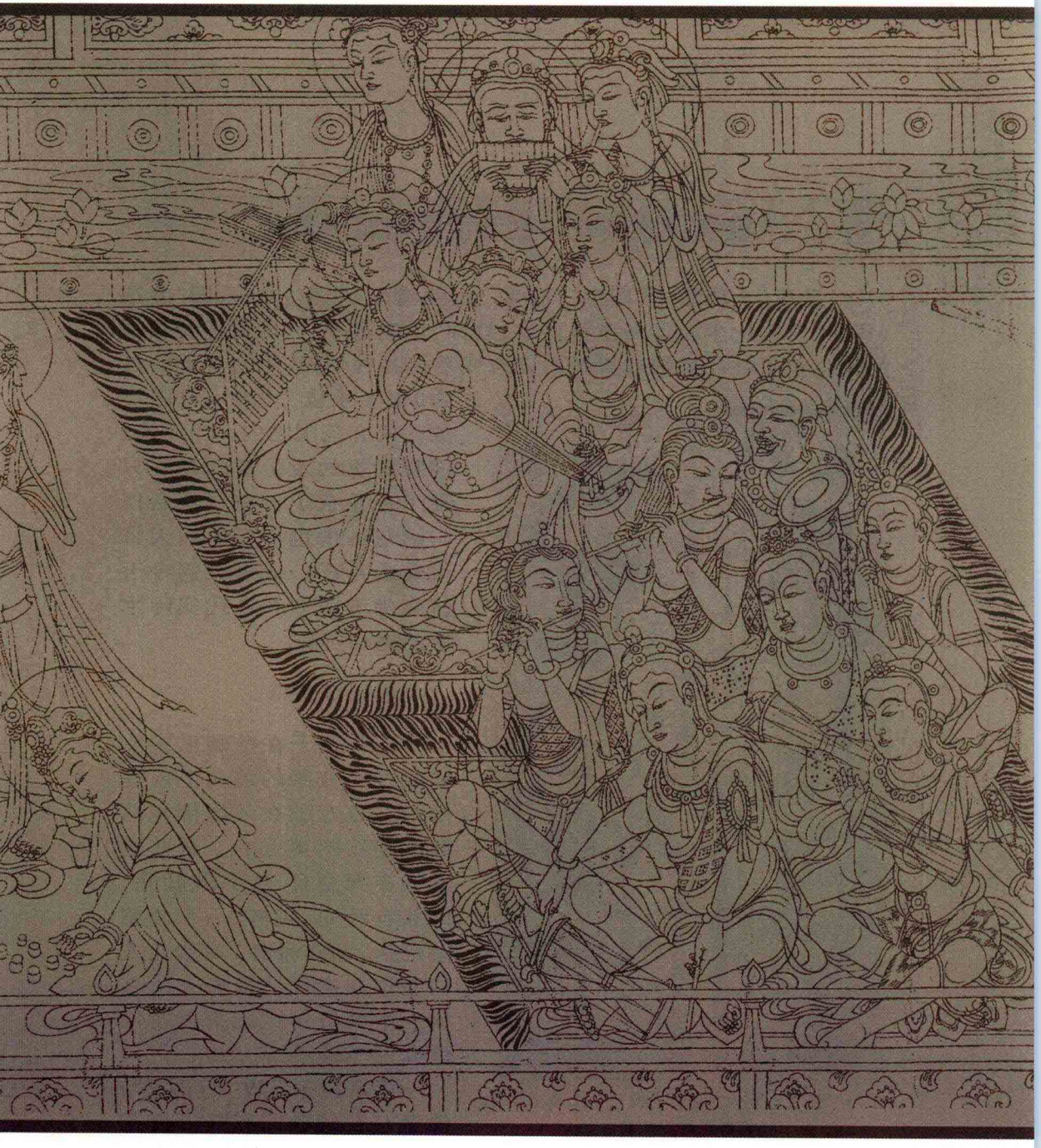


图 74　胡旋舞图(莫高窟第 220 窟摹本)

稚气伴欢颜——生动活泼的童子舞姿

“化生”为佛教中“四生”(胎生、卵生、湿生、化生)之一,即“莲花(华)生”,因化生者均做童稚形象,故称“化生童子”。佛教经变画中的化生童子往往做嬉戏舞蹈的姿态或手持各种乐器,研究者即取名为“化生乐伎”并列入舞蹈形象的研究范围之内。当然,敦煌壁画里的童子舞蹈并不只限于莲花童子,在百戏杂技与嬉戏图中也不乏他们天真可爱的身影,成为我们今天研究佛教图像和古代实际生活的生动资料。

图 75　佛龛左右侧竖形莲花纹图案上的童子舞(莫高窟第 329 窟)

莲花童子舞

莲花童子在壁画里主要描绘在经变画的莲花上或莲池中,也有画在装饰佛龛两侧的莲纹图案上的。这些童子或赤裸全身,或只戴肚兜,或兼有肚兜、短裤,一个个憨态可掬,动作稚朴,不禁让人们联想起唐代花蕊夫人《宫词》中的诗句:“旋折荷花伴歌舞,夕阳斜照满衣红。”

莫高窟第 329 窟(图 75)佛龛左右侧各饰有竖形莲花

图 76　莲池舞童画面(莫高窟第 14 窟南壁)

纹图案,图中童子均单腿立足踏于莲花之上,另一腿做或踢、或抬、或踏、或扬的各种动作。他们圆胖敦实,有的系围嘴,有的戴肚兜,双手举莲花、托莲苞、抚莲蕾,既活泼可爱,又具舞蹈之美。莫高窟第 14 窟南北二壁晚唐时代的如意轮观音图中均有莲池舞童画面,南壁左右二童子分立池中,臂挽巾带,戴项圈、臂环、腕镯,着肚兜、短裤,扬首蹬弓步,一手托掌,一手叉腰,摆出造型舞姿,与碧池中的荷花相映成趣。北壁左右二童子则做双臂上扬的对称动作,与池中腾涌而起的水花合拍而舞(图 76)。莫高窟第 285 窟西壁龛楣上有绘于西魏时期的一组化生童子伎乐(图 77),均总角裸体,出于莲花之中,或吹奏乐

图 77　龛楣上化生童子伎乐(莫高窟第 285 窟西壁)

图 78　莲花童子形象之一(榆林窟第 15 窟)

图 79　莲花童子形象之二(榆林窟第 15 窟)

器,或合掌拜舞,姿态优雅,使我们看到了早期的童子舞蹈形态。

榆林窟第 15 窟南北两壁所绘的莲花童子则是宋代的作品(图 78、图 79),这些童子均赤裸全身,单足立莲花上做各种舞蹈动作,或手持莲花、花蕾,或握拳扬手,虽童趣天真,姿态不免呆板,也说明了宋代敦煌壁画在技法上的呆滞。当然,莫高窟第 400 窟的壁画中也有莲花童子伎乐,形象就略为生动一些。可以与此做对比的是榆林窟第 25 窟南壁西侧经变画里有几对赤身裸体的莲花童子嬉水画面,其中有一对童子,一人跪坐于荷叶之上,右手下指;另一人在水中站立,双手摆弄荷叶。另一对童子则在池中嬉戏,一人正倒栽在水中做翻滚动作,臀部朝上;另一人左足站水中,右腿抬起,双臂上举合掌,使人们联想起花毯之上舞伎的优美姿态。25 窟的经变画绘于唐代,在人物的描绘上显然要比 15 窟的宋代画作生动活泼得多。又,莫高窟第 172 窟有一身从莲池中跃出冲天起舞的童子,也给观者留下了深刻的印象(图 80)。

榆林窟第 12 窟前室西壁"梵天帝释赴会图"中的"云端

莲花童子乐舞”画面(图 81)颇为特别:在一朵飘飞天际的祥云上,有几位天真可爱的童子乐伎。两个仅着肚兜、腰裙跪坐于莲花之中,左侧一位吹筚篥,右侧者打拍板;另一位着长袖大翻领衫、短裙,单足站立于莲花之上扬袖而舞,其舞姿使我们想起了汉代风行的“袖舞”。最有意思的是童子的额头上均贴有翼状饰物,不知其有何用途或含意。这幅展示佛天情景的图画却充满了世俗的生活情趣。可惜我们这里只能展示它的临摹图,服饰等都经过了临摹者的加工与再创造,与原图已不尽相同。

百戏童子舞

自汉代以来“童子杂耍”就是“角抵百戏”里的重要内容,是融会乐舞杂技的综合性表演项目。敦煌壁画中的百戏童子舞蹈,虽然出现在经变画中,也显然是民间或宫廷歌舞百戏的反映。莫高窟第 361 窟南壁的乐舞场面中即在中央舞毯边缘描绘了六个生动活泼的百

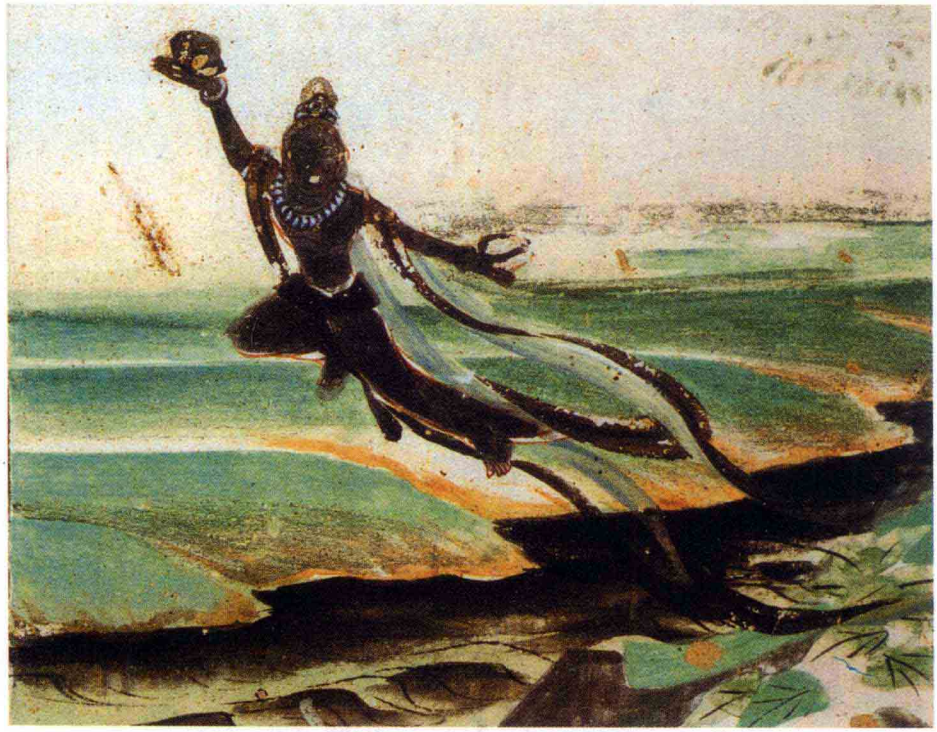


图 80　经变画中莲花童子飞天(莫高窟第 172 窟)

图 81　云端莲花童子乐舞画面
（榆林窟第 12 窟前室西壁摹本）

图 83　《法华经变》中的火宅童子舞画面
（莫高窟第 449 窟南壁摹本）

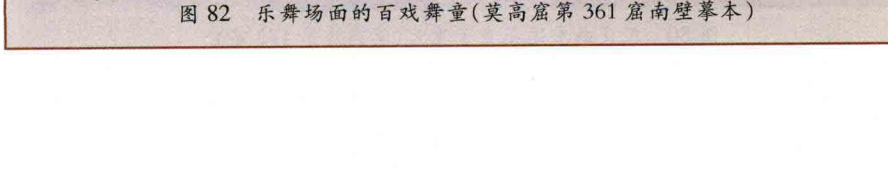


图 82　乐舞场面的百戏舞童（莫高窟第 361 窟南壁摹本）

戏舞童（图 82）：中间两童子，一人反身下腰，另一人单足站立于反身者腹上，另一足及双手耍盘；两侧各有两人做倒立、扬手等舞蹈动作。虽然细节因画面的褪色已经辨认不清，绘画家临摹后，人物的轮廓姿态仍旧栩栩如生，留给我们充分的想象空间。

图 84　火宅舞图（莫高窟第 154 窟南壁）

火宅童子舞

敦煌经变画中根据《法华经》的“火宅喻”品宣扬佛教的出世思想，描绘某富人住宅着大火，而“诸子等于火宅内乐著嬉戏，不觉不知，不惊不怖”，身陷大火，仍作乐不止的场景，因而有儿童歌舞的画面。这些舞蹈形象，取材于现实生活，儿童们身着民间服装，跳的也应该是日常生活里的即兴舞蹈。

莫高窟第 449 窟南壁《法华经变》中有一中唐时期的“火宅童子舞”画面，在用夸张而简洁的手法表现的火宅内，有一群着各色世俗装的小儿正在挥舞长袖，做腾跳、蹲、跪等各种舞姿。限于水平，笔者仅临摹出其中一位舞童的形象供读者观看（图 83）。研究者认为这些颇似胡腾舞的动作，与中亚石国少儿善此舞有关。莫高窟第 154 窟南壁也有一幅火宅舞图（图84），只是舞者系一胡装的青年，正在两乐工的伴奏下踏靴挥长袖而舞，恐怕已是画工自己离开佛经原典的即兴创作。

多元荟萃，植根中华——敦煌乐舞的文化特征

我们从前面各章的简略介绍和分析可以得知，敦煌石窟佛教内容壁画中所表现的各地区、各民族、各时期的舞乐，都带有本地区、本民族以及某个特定历史时期的文化特征。因为任何宗教，都要努力采用当时、当地人民喜闻乐见的方式来传播，争取信徒，所以，也必然采取各地人民的传统艺术为其服务。这就形成了世界各地的佛教艺术，创造了包括佛教舞蹈在内的各自不同风格的佛教文化。

因此，敦煌佛窟中的舞蹈壁画，也是随着时代的变迁，地域及民族传统文化的不同而显示出各自不同的风格与审美特征。早期敦煌舞蹈壁画，无论舞姿或服饰都带有不少印度、尼泊尔风韵，同时又显示出北方游牧民族的强悍精神。随着时间的推移，中原“汉风”慢慢浸润其中。到了中期的隋唐时代，在显示多元舞蹈因素的同时，新的隋唐舞风逐渐形成并占据重要地位。如隋唐敦煌壁画中的飞天、伎乐天，都身披肩绕长长的巾带，长巾成了飞天翱翔云间

图 85　四川杨子山汉墓出土的汉百戏画像砖拓本

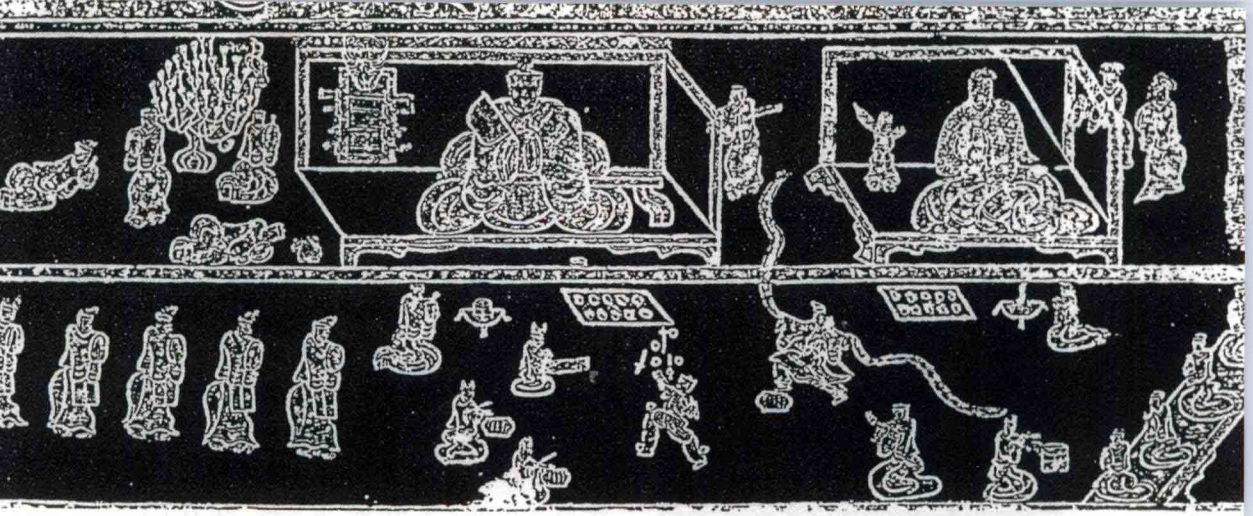


图 86　山东安丘汉墓出土的汉巾舞百戏画像砖拓本

的翅膀，形成了变化万千的美妙舞姿，千百年来，令世人赞叹不已。中原传统的继承和发展，北方和西域、南亚乐舞内容与风格的传入和影响，不断孕育出创新的因素，逐渐形成了多元荟萃兼容的文化特征。

汉风胡韵，源远流长

我国中原地区的乐舞，本来就有其悠久的历史文化渊源。例如前面介绍的唐代丰富多彩的巾舞，就可以追溯到三千多年前。早在公元前 11 世纪立国的周代，在其创立的“雅乐(舞)”体系中，就有教育国子(贵族子弟)的《六小舞》，《六小舞》中的《帗舞》执五彩缯而舞，这大概是古巾舞、今长绸舞的源头。据《隋书·音乐志》记载：“始开皇初定令，置‘七部乐’……其后牛弘请存鞞、铎、巾、拂四舞……因称：‘四舞’按汉魏以来，并施于宴飨。”(中华书局 1973 年版，第二册，377 页)可见在公元前 3 世纪初至公元 3 世纪的汉魏时代，巾舞已正式用于宴飨。留存至今的汉代画像石中，更有大量巾舞的生动画面。如四川杨子山汉墓出土的一块百戏画像砖(图 85)，一女舞者头梳双髻，身穿短衣及镶边长裤，双手舞长巾，横飘空中。手握的一端，明显包有短棍，这样舞起来既省力，又便于舞出一些难度较大的绸花。女舞者身后，有一蹲步而行，形象滑稽的男舞者，似在追逐舞巾女子。另一幅山东安丘汉墓出土的男子舞巾画像(图 86)，舞姿豪健洒脱，舞者脚踏一鼓，双臂飞舞菱纹长巾，甩展两侧。从巾与人身高的比例看，约有两丈长，长绸舞起来在空际萦绕卷扬，变幻莫测，如风卷流云，似炊烟袅袅。也许正是由于这种视觉效果，启示了莫高窟的画工

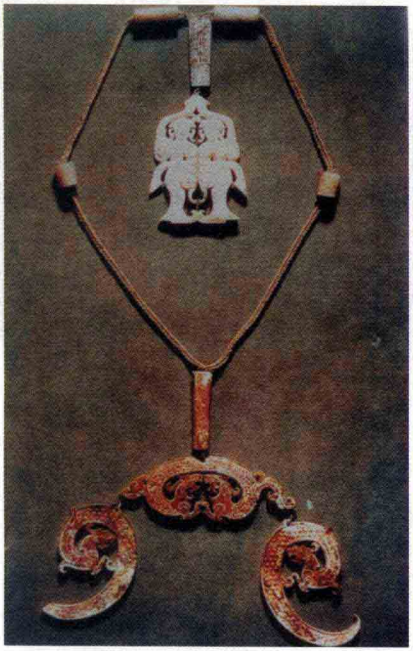


图 87　河南金村出土的战国玉雕舞女佩饰(今藏美国弗利尔博物馆)

们也给神佛世界的舞蹈之神，披上了长长的绸带，轻盈飘逸，美丽多姿。这是佛教艺术在中国传播过程中，中国艺术家的独特创造。而这一创造的灵感，很可能来自生活中源远流长的巾舞。时至今日，中国舞蹈家们已运用这种独特的舞蹈形式，创作出了《飞天》《红绸舞》等舞蹈，戏曲《天女散花》等，并在国际比赛中获奖。

又如敦煌舞蹈壁画中，常常出现类似“顺风旗”“提襟”“端腿”“托掌”“按掌”等舞姿，这些舞蹈造型，也应该是在中原地区漫长的舞蹈实践的过程中创作并固定成型的。它们既在汉代画像砖上频繁出现，又仍然是今日古典戏曲舞中的常用动作，均具有浓郁的中华舞风。

另外，壁画里的一些伎乐天舞者，巾带低垂，柔曼温婉，低眉蹲身，亦饱含中原含蓄典雅的汉风。榆林窟 19 窟出现了甩舞长袖的伎乐天，与一执琵琶舞蹈的舞者对舞。其甩袖而舞的舞姿及头妆的样式均与戏曲舞者相似。它的出现距戏曲兴起的宋代不远，当不是偶然的巧合，应是时代风尚使然。“长袖善舞”历史久远。西周《六小舞》之一的《人舞》，其特点是不执舞具，“以舞袖为容”(见《十三经注疏·周礼注疏》，中华书局 1979 年版)。春秋战国时代，诸侯贵族，醉心于歌舞作乐，表演性舞蹈有很大的发展。出土文物中，玉器、漆器出现了许多十分优美生动

图 88　玉雕舞女线描图

的舞蹈形象，如河南金村出土的战国玉雕舞女佩饰（图 87、图 88 今藏美国弗利尔博物馆），二舞者着长袖舞衣，细腰长裙，一手做“托掌”姿，飞舞长袖于头上，另一手做“按掌”姿，拂垂长袖于腰侧，相对而舞。另有传世的挽臂玉雕舞人、断一臂玉雕舞人，姿态各异，娟秀华美（图 89）。四川成都百花潭出土的战国“宴乐渔猎攻战纹壶”（图 90），表现了战国多方面的生活场景。壶颈部分还有一幅采桑图：人们正在采摘桑叶，其中一个正飞卷长袖作舞，体态婀娜秀美（图 91）。这正是“桑间濮上”民间歌舞场面的生动写照。汉代继承了战国楚舞袅袅长袖、细腰欲折的传统，如《西京杂记》载：汉高祖宠姬戚夫人，多才多艺，“善为翘袖折腰之舞”。上有所好，又大加提倡，遂风行于社会。

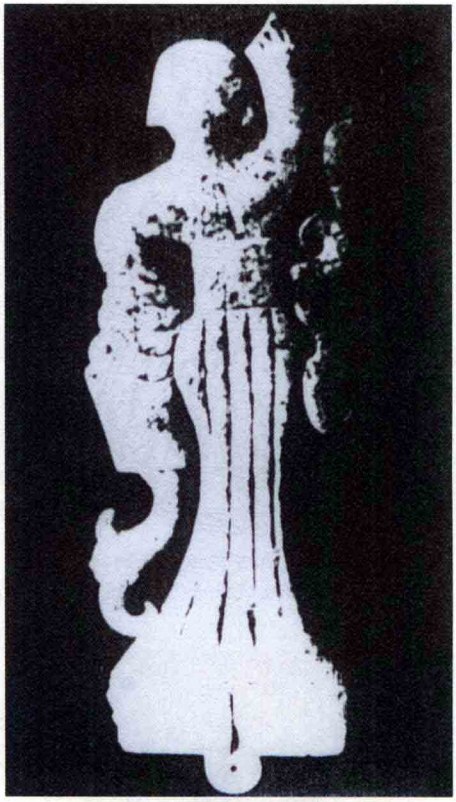


图 89　战国玉雕断臂舞女

汉代文人对舞袖美姿的描写也不少，如张衡《观舞赋》有“裙似飞燕，袖如回雪”之叹，傅毅《舞赋》有“罗衣从风，长袖交横”等描画，都是对袖舞的生动描写。从战国经汉唐以至明清两千多年间，描述舞袖的文字，史不绝书。各代出土文物中的舞袖形象，更是层出不穷，从未间断。笔者最近在法国巴黎塞尔努斯基博物馆的陈列品中，看到前几年出土的一对东汉时期的舞蹈彩陶俑（图 92），女俑穿紧身衣，男俑舞长袖，神态生动逼真。戏曲兴起后，吸收融合了历史悠久的舞袖技法，借以表现各种人物的不同思想感情。时至今日，戏曲舞与民间舞中，保存了十分丰富且富于表情的舞袖古法，加强了袖舞的表现力，也提高了袖舞的观赏价值及震撼力。中华民族的舞蹈传统之深厚，历经数千余年，其不绝不灭的顽强生命力，不能不令人惊叹。

图 90　四川成都百花潭出土的战国“宴乐渔猎攻战纹壶”线描图

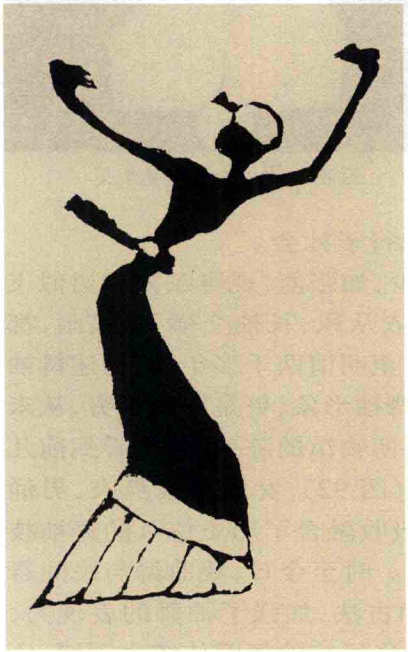


图 91　“宴乐渔猎攻战纹壶”上的采桑舞女图

敦煌壁画中的各色胡舞，也有其鲜明的文化特征与各自的源流可寻。我国是一个由 56 个民族组成的多元一体的中华民族大家庭，舞蹈传统极为悠久丰厚。例如敦煌舞蹈壁画中多处出现的单手弹指，或双手捧掌弹指，以及移颈动头等舞姿，早在唐人杜佑编著的《通典·乐二》第 142 卷中，就已经生动地描绘了此类胡舞的乐情舞态：“胡舞铿锵镗错，洪心骇耳……举止轻飚，或踊或跃，乍动乍息，跷脚弹指，撼头弄目，情发于中，不能自止。”可知远在千余年前传入中原的西域（包括今我国新疆等西部地区）舞，已有“跷脚弹指，撼头弄目”富于表情的俏丽舞蹈动作（参见图 93 唐代胡人戏狮俑）。至今，中亚及我国西北少数民族如维吾尔、哈萨克等民间舞中，仍保存了弹指、撼头（移颈动头）等特色舞蹈动作。其他如西夏党项羌人的舞蹈壁画风格独具（图 94），元代蒙古族人的舞蹈壁画矫健奔放，也都是中华民族百花园中不同形态、不同色调的舞蹈之花。在我国许多传世的典籍中，可以找到十分丰富的有关西域和北方各民族乐舞音乐特色、舞蹈程式和乐器及服饰的记载；而留存至今的敦煌壁画中的乐舞形象，更使我们有可能追寻一千多年前西域与印度乐舞在丝绸之路演变的脉络。

图 92　东汉舞蹈彩陶俑(今藏巴黎塞尔努斯基博物馆)

佛教舞蹈，风格各异

敦煌壁画所集中展示的佛教舞蹈，是影响深远的宗教文化的重要组成部分。佛教在世界各地传播的同时，各国各族人民创造了各具特色的佛教艺术，其中也包括舞蹈艺术。佛教自从至迟在东汉明帝永平十年(67 年)传入我国后，我国各族人民在各自传统舞蹈文化的基础上，创造了不同风格、不同形式的佛教舞蹈(图 95)。它们深深地扎根在人民群众之中，有的出现在敬佛的祭礼仪式中，有的出现在宗教节日或其他节日的群众游乐场合，娱神、娱人兼而有之。中原汉族地区，佛事活动以舞祭祀的风俗，至南北朝及唐代还很盛行，到宋以后舞祭之风渐衰，这与舞蹈发展的总趋势有关，也与科学技术的发展和对神的崇信程度减弱有关。

在我国，地处边疆的少数民族地区，佛教舞蹈一直相当兴盛，传承至今。例如藏族的“羌姆”，是一种风格独特、传承千年的佛教舞蹈，大约在公元 7 世纪，由印度尼泊尔传入西藏。大乘佛教与藏族本土宗教——苯教在长期的相互斗争、相互融合中形成了藏传佛教。在西藏第一座佛寺——桑耶寺建成的开光典礼上，天

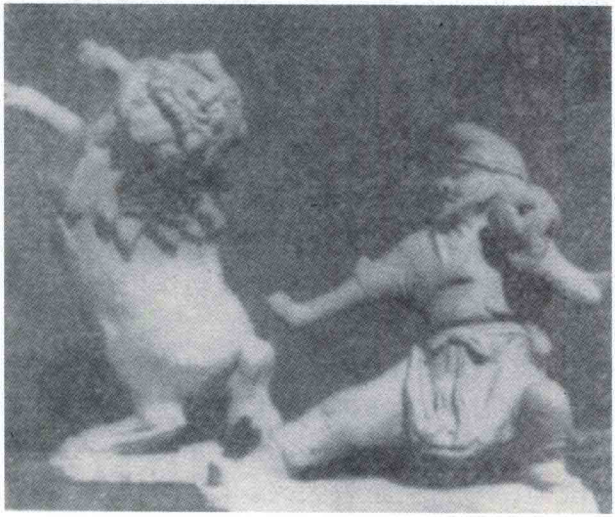


图 93　唐代胡人戏狮俑(仿制品)

图 94　西夏时期壁画中持凤首箜篌伎乐天(莫高窟第 327 窟)

竺高僧莲花生,将藏族土风舞与佛教哲理内容相结合,编成“羌姆”表演。举行了“戴上面具,击鼓跳舞”的仪式,这便是最早的藏族佛教舞蹈《羌姆》。每逢宗教节日,佛寺都要跳《羌姆》。“羌姆”藏语为驱鬼跳神的动作,借以酬神驱邪,守护佛法,祈丰年,求神佑。跳《羌姆》的僧人,都要经过严格的训练。撒拉族舞蹈学硕士古兰丹姆深入考察了青海塔尔寺《羌姆》,并查阅了相关文献,了解到清康熙五十七年(1718 年),七世达赖喇嘛格桑加措曾下令,在塔尔寺建立了“乾巴扎仓”(法舞学院),该学院设在塔尔寺较偏僻的东北角,俗人、女子都不准进入,完全是封闭式的教学。这里训练从事乐舞活动的僧人,也成为排练《羌姆》的场所。在寺院专门设立“法舞学院”来传授《羌姆》,对这种宗教舞蹈的传承与发展起到了非常积极的推动作用(参见图 96 今天的藏族《羌姆》舞形象)。

藏传佛教传到蒙古族地区,《羌姆》也随之传入,但蒙古族不称“羌姆”,转用“羌姆”的蒙古语音译为“查玛”。蒙古族传统信奉“萨满教”(原始多神教)。元世祖忽必烈于公元 1271 年建立元朝,大力扶持喇嘛教,封藏僧八思巴为国师,于是,喇嘛教大兴。随着喇嘛教在蒙古草原的传播,《查玛》不断吸收蒙古族原始宗教萨满教“跳神”和其

他蒙古族舞蹈，形成了具有蒙古族特色的佛教舞蹈——《查玛》。

内蒙一些寺院也有专门训练跳《查玛》的僧人。这些跳《查玛》的僧人，都是经过挑选，近似舞蹈学校选拔学生一样，看其身体条件以及对舞蹈动作的领悟能力如何等等，特别是鹿神的扮演者，要求更高。因为鹿在蒙古族人民心目中是吉祥自由的象征，鹿神的扮演者要表现鹿的敏捷与灵活，跳得高，奔跑快，这就需要有一定的功力，所以要选年轻的僧人加以训练。

《羌姆》与《查玛》的共同特点是：戴面具，装扮各种神像而舞。它们的根源是历史久远，流布极广的面具舞。

裕固族大都居住在甘肃南部裕固族自治县和酒泉一带，长期与蒙、藏等族和睦相处。14 世纪以后，裕固族主要信仰喇嘛教。《护法神舞》就是裕固族最有代表性的佛教舞蹈，其主要内容是张扬佛法的威力，每年农历正月十五和六月六日在寺院表演。舞者都是经过训练的喇嘛，所扮演的角色多是偶像化的神灵，头上戴着狰狞神怪的面具，手执金刚杵等法器而舞，借以驱鬼、消灾、求佛保佑。舞队中有牛、马、鹿、鹰、骷髅、乌鸦、喜鹊等各种护法神出场。其中，鹰、乌鸦、喜鹊等护法神是裕固族独有的。这与该民族常年生活在深山密林中的自然环境及游牧生活有密切的联系。

图 95　安阳修定寺砖雕中胡人舞蹈形象
（今藏巴黎吉美博物馆）

地处中原的山西五台山诸寺院流行一种佛教舞蹈《金刚舞》，俗称“跳神”“跳鬼”或“跳布扎”。相传五台山是文殊菩萨的居住地。文殊菩萨是释迦牟尼的左胁侍，每年农历六月十

图 96　今天的藏族《羌姆》舞形象

日文殊生日都要举行盛大的佛事活动。在黄庙(喇嘛寺院)表演的《金刚舞》颇负盛名，舞者由经过专门训练的喇嘛担任，除扮演菩萨者外都戴面具，身穿各色锦袍、软靠，装扮成各种护法神、金刚力士、鬼怪等，其内容是表现大威德金刚降妖伏魔的故事。其中“斩鬼”一节，是整个舞蹈的核心内容，意为驱除妖魔，为人类祈福。

五台山的《金刚舞》与藏、蒙佛寺舞蹈《羌姆》《查玛》有传承关系，相同之处颇多。同时，由于五台山位于汉族聚居区的中原之地，故《金刚舞》又明显地具有一些汉族舞蹈的特点。

北京地区的《跳布扎》，又称“跳鬼”或“跳神”，是流行于北京各喇嘛寺院驱鬼祈福的佛教舞蹈。北京《跳布扎》起源于何时，已难考证。明人所著《酌中志》已有记载，书中所载“跳步叱”即今天的《跳布扎》。当时的服饰是头戴高顶笠，身穿五色大袖袍，而后世的《跳布扎》主要是头戴各式面具而舞，这很可能是受到蒙古族本土佛教舞《查玛》的影响所致。清代雍和宫曾派僧人到内蒙佛寺学习《跳布扎》，内蒙也曾派高僧到北京传授技艺。每当农历正月三十日，雍和宫《跳布扎》时，热闹非凡。跳舞分13个段落，其中有“跳白鬼”“跳黑鬼”“跳蝶神”“跳金刚”“跳天王”“跳护法神”“跳弥勒”等佛教之神，最后是“跳斩鬼”。魔鬼已除，皆大欢喜，《跳布扎》结束。

南传佛教大约在公元1世纪后，从天竺传到东南亚缅甸、泰国后，再传入我国西南傣族等地区，属小乘教派。

傣族的佛教舞蹈有《孔雀舞》《大鹏鸟舞》《鱼舞》《蝴蝶舞》《象脚鼓舞》等。这些舞蹈的形成与傣族地区林木密布、动物繁多的生存环境有密切的关系。这些舞蹈本身并没有多么浓重的宗教色彩，且早已在民间传承。佛教传入后，以这些模拟善良、优美动物的舞蹈供养佛、娱佛，并在佛教节日向群众展示演出，又成了欢度节日的娱人舞蹈。我们不难从这些舞蹈中找到敦煌壁画中拟兽舞的生活基础。

云南其他信仰佛教的兄弟民族，也都用自己的民间舞供养佛、娱佛。例如德昂族的《象脚鼓舞》、白族的“绕坛”《莲花灯舞》《八宝花舞》(即《散花舞》)，以花、香、灯、涂、果、乐6个舞段，形象地演示了佛经中规定对佛多种方式的供养。

大理白族，佛教盛行，民族歌舞活动“绕山林”，既与宗教活动有关，又是群众的游乐歌舞集会。其中包含许多舞具丰富的歌舞表演，如《霸王鞭》《八角鼓》(“金钱鼓”)等。其他如维吾尔族著名的《灯舞》

(顶灯起舞),朝鲜族的《僧舞》(击鼓飞舞长袖)、《波罗舞》(击钹而舞),浙江的《跳净童》等,都是我国各民族人民创造的各具特色的佛教舞蹈。

以上这些,都是敦煌佛教壁画创作的文化基础与生活源泉,都会在林林总总的壁画乐舞形象中反映出来。应该承认,我们的舞蹈史研究者对此的探究还是很粗浅的,有待在更全面的资料收集与分析的基础上进一步深入。

多元荟萃,植根中华

人们不禁要问,为什么两千年前,由印度、尼泊尔传入中国的佛教艺术,能在敦煌这片神奇的戈壁绿洲里,经过各民族文化艺术长期的碰撞、交融、浸润、发展,既能保持和发展异彩纷呈的各自传统,又能和谐地统一在中华民族的大家庭里,具有深深的中国情,浓浓的中国韵呢?

这个问题的核心,涉及文化交融的目标与规律,也涉及包括乐舞、美术在内的敦煌文化艺术的品格、特性问题,限于学识水平,我们只能尝试将自己初步思索的答案简略地写出来供读者参考并求指正。

首先,敦煌文化虽然表现为一种特色鲜明的地域文化,但构成这一文化的核心是以儒家为基础,儒、释、道及其他宗教文化融会贯通的主流文化。中华民族固有的儒家文化和道家思想,与自印度、尼泊尔传入的佛教宗旨,均带有宽容、兼容、包容的精神,这就决定了它们之间有互相交流、吸收和融合的基础,也有吸取其他民族、地域、宗教文化营养的可能性。

其次,敦煌文化是在中华大地上开放的一朵奇葩,它表现出对华夏主流文化的认同,却又不固步自守、停滞不前,而是在新的人文环境与时代条件下不断创新;它体现出对来自其他民族与异域文明的尊重与吸纳,同时也并不生搬硬套、囫囵吞枣,而总是注意消化吸收和适应本土需要,使外来文化能够植根于中华文明的沃土之中。在长期汇流交融中吸取的各民族文化,今天已经成为中华主流文化不可分割的组成部分。

再次,敦煌文化特性的形成,得益于多元文化的荟萃,而这种交融又因其处于丝绸之路咽喉的特殊环境,而兼有华夏主流文化、敦

图 97　持琵琶的伎乐天(新疆克孜尔千佛洞第 8 窟)

煌本土文化与外来各族文化三者的直接影响与多渠道回流的特色。以壁画来说,今天,我们的研究者与观赏者虽然可以辨认一些具体图像、作品的内容和风格,却难以回答究竟是谁影响谁(主动被动)的问题,也难以一一确定这些影响孰前孰后,某些成分哪主哪次。这种扑朔迷离的特色,恰好证明了文化的汇流是一种十分复杂的现象(图 97)。

总之,灿烂辉煌、多姿多彩的敦煌舞蹈壁画,既具有多民族文化交融的鲜明特征,又形成为一个完整的体系,它们不仅记录了中华民族广取博采、兼收并蓄、吸纳百川的兼容精神,展示了中华民族根深叶茂的舞蹈艺术,而且也在异域文化雨露的长期滋润下,对中华文明的进步产生了重要的影响,做出了不可磨灭的贡献。

继承与创新——敦煌乐舞的发扬光大

我们今天鉴赏与研究敦煌壁画里的乐舞形象，并不仅仅是为了发思古之幽情，更重要的是要在正确理解优秀传统文化的基础上，继承发扬光大，开拓创新，使之为现实服务。

《丝路花雨》等舞剧的创作演出

珍贵而丰富的敦煌壁画乐舞形象，为艺术家的文艺创作提供了可资借鉴的形象资料，也激发了他们的创作灵感。早在上个世纪中期，著名的戏剧大师梅兰芳与舞蹈家戴爱莲就根据相关资料创作了《天女散花》《飞天》等令人耳目一新的京剧、舞蹈。改革开放以来，随着敦煌历史文化知识的普及与敦煌学的发展，运用敦煌壁画里的舞蹈形象创作的新舞剧也一一呈现在广大观众面前。1978 年创作排演的大型民族舞剧《丝路花雨》就是其中的佼佼者。

舞剧《丝路花雨》以丝绸之路上的商贸大会及敦煌莫高窟的壁画创作为历史背景，用舞蹈语汇演述了老画工神笔张和爱女英娘悲欢离合的动人故事，反映了唐代西部地区的多民族与各国的经济和文化交流盛况，突出宣扬正义、热爱和平、加强各族人民友谊的主题。舞剧主人公英娘的高超舞技艺术地再现了敦煌壁画中的优美舞姿，尤其是将著名的反弹琵琶舞姿复原并丰富、演化为一套完整的舞蹈，给广大观众留下了深刻的印象。剧中还表演了一批群舞、队舞，如百戏杂耍中的舞蹈，波斯花园中的刺绣舞、马铃舞、黑巾舞，梦幻中的柘枝舞、凭栏仙女舞、香音鸟舞，以及二十七国大会上的盘中舞、印度舞、土耳其舞、霓裳羽衣舞、新疆舞等，场面热烈而辉煌，色彩绚丽夺目，令人目不暇接又回味无穷。该舞剧在演出当年，就获得了文化部庆祝中华人民共和国建国三十周年创作与演出的一等奖。

《丝路花雨》在北京人民大会堂公演后，又到全国各地巡回演

出，获得盛誉。从 1981 年 6 月起，先后到朝鲜、法国、意大利、日本、泰国、西班牙、土耳其、德国、南斯拉夫及港澳台等四十多个国家和地区巡演，引起巨大反响，被誉为“中国民族舞剧的典范”“中国民族舞剧的新成果”，也为宣传敦煌艺术与促进文化交流做出了积极贡献。1994 年，该舞剧在中华民族 20 世纪舞蹈经典评比中荣获“经典作品金像奖”，被誉为“中国舞剧的里程碑”。二十多年来，《丝路花雨》也为敦煌艺术的创新与现代化提供了实践经验。其后，甘肃艺术家创作、演出的《飞天》《天姿馨曲》《唐韵胡旋》《千手观音》《大梦敦煌》《敦煌古乐》《天马萧萧》《敦煌情韵》等大型舞剧、舞蹈，以及北京、陕西、湖北艺术家创作的《敦煌彩塑》《大唐乐舞》《编钟乐舞》等，乃至日本、韩国舞蹈家在这方面的创作与教学，都得益于《丝路花雨》的启示。尤其是中国残疾人艺术团编演的造型乐舞《千手观音》（图 98），于 2005 年在中央电视台春节联欢晚会上演播后，身患残疾的姑娘们的出色表演，深深打动了亿万观众，在国内外引起了新的轰动和新一轮的敦煌乐舞热。

图 98　中国残疾人艺术团的《千手观音》剧照

《千手观音》舞蹈的最早雏形是《丝路花雨》中的“六臂神舞”，后由甘肃省艺术学校的高金荣女士根据敦煌莫高窟第 3 窟的千手千眼观音壁画，重新创作为《敦煌手姿》舞。1998 年在北京演出时，根据笔者的建议又更名为《千手观音》。佛教发源地——印度的观音造像，本是男性，面部留有胡子（笔者在阿

旃陀石窟所见)，在传入中国后，我国民众尊信观音是大慈大悲、救苦救难的女性菩萨。她有千眼可洞察人间是非善恶，有千手能救援身陷苦难的人们。“千手千眼观音”形象，是千百年来我国古代画家、雕塑家的集体创造，且代代传承，世世创新，也是无数能工巧匠的智慧结晶。当代的舞蹈家编创的《千手观音》，则是用舞蹈艺术继承与发扬了祖先的创造。中国残疾人艺术团的艺术指导、杰出的舞蹈编导张继刚于继承中有发展，特别是在表演人数、队列、服饰、舞蹈动作等方面又有新的创造，尤其是聋哑姑娘们在艰苦的排练中克服了常人难以想象的困难，表演臻善臻美，使金碧辉煌的乐舞场面散发出感人的高尚精神与青春活力，使舞蹈的审美及德育作用发挥到了极致。

敦煌舞的教学实践

为了在学习继承的基础上做好传承、创新敦煌舞蹈的工作，尤其是在教学实践中培养年轻一代的敦煌舞蹈演员与编导人员，自1979年秋起，任甘肃省艺术学校校长的高金荣女士五次深入敦煌莫

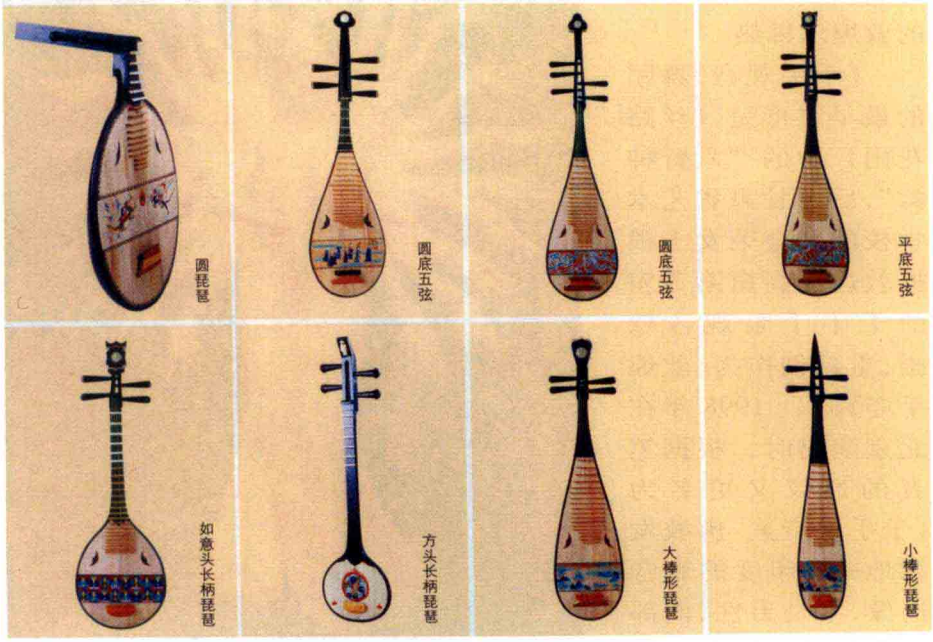


图99　敦煌乐器仿制品图片之一

图 100　敦煌乐器仿制品图片之二

高窟，面壁潜心研究敦煌舞姿的复原与再创作。为了将看似静止的壁画形象变化为动态的舞蹈程式，她从最为关键的舞伎眼神、S 形“三道弯”体态及呼吸着手，提炼与分析手姿手势与肋、胯、膝的动作，丰富肢体曲线，确定多种步法与旋转、跳跃，把握好节奏变化，再配以乐器、长绸等舞具，编著了《敦煌舞基本训练教材》，并付诸教学实践。从 1981 年起，高金荣在艺校开设了相应的课程，先后培养出三届善习敦煌舞的学生，同时创作或修改排演了《长沙女引》《莫高女神》《妙音反弹》《六臂伎乐》《敦煌彩绸》《思维菩萨》等十余个教学汇报节目。

1983 年 8 月，中国敦煌吐鲁番学会在兰州举行成立大会及学术讨论会，高女士率领参加敦煌舞训练的学员在会上做了汇报演出，引起热烈反响。敦煌学家与舞蹈界高度赞扬这一开拓创新的工作。季羡林先生撰写专文肯定敦煌舞的训练与演出，他在文章中指出：“舞蹈基本训练和一些舞蹈小品，虽然目前还只限于兰州，但我同其他看过的人确信，它一定能走出兰州，走向全国，走向世界；同样推陈出新，发扬祖国艺术，为祖国争光。”（见《舞蹈论丛》1983 年第 4 期）事实证明了季老的预言，“敦煌舞基本训练”于 1986 年夏晋京演出多场，大获成功。其后多次应邀赴海外演出，为弘扬中华民族优秀的文化艺术和增进各国人民对敦煌艺术的了解起到了积极的作用。

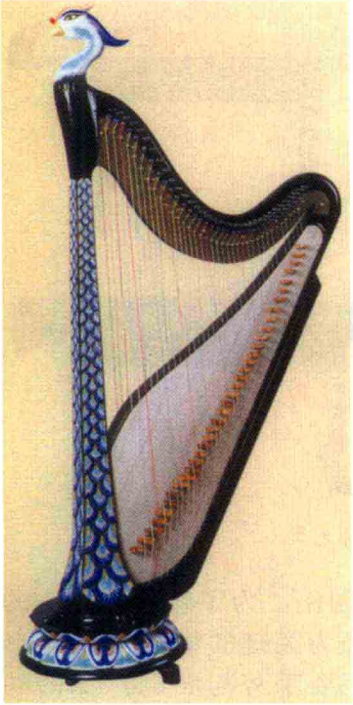


图 101　敦煌乐器仿制品图片之三

图 102　敦煌乐器仿制品图片之四

敦煌乐器的仿制研究

乐曲(曲谱)与乐器是敦煌乐舞中不可或缺的组成部分，尤其是林林总总的乐器，既为舞蹈伴奏之用，又常常作为舞蹈者本身所持的舞具而包含在具体的舞蹈程式之中。对敦煌伎乐与乐器的研究，敦煌研究院的郑汝中研究员做出了非常出色的研究，这方面他有几本专著问世，具体成果可参看其代表作《敦煌壁画乐舞研究》(见《甘肃教育出版社》2000 年版)，兹不赘述。这里只是简要介绍他在敦煌乐器仿制研究上的成绩。

郑汝中对敦煌乐器的仿制研究，建立在他多年对敦煌壁画中所绘乐器图像的调查、分类、考究的扎实基础之上。他统计的敦煌石窟壁画乐器有 44 种、6000 多件，通过摄制相关照片，建立详细的档案，进行全面的分类考察，参照有关文献与存世的实物资料，经过反复论证，设立“敦煌壁画乐器仿制研究”课题，从 1989 年起，花费三年时间，付诸实践。敦煌壁画所绘乐器的特点是时间跨越千年，发展脉络清晰，形制变化多样，造型丰富复杂。虽然其中许多乐器至今还在民间流传使用，但已有不少变异；有一部分乐器古代文献虽有记载，今天已经泯灭失传；尤其还有几种乐器则仅见于壁画，未见古今流传，为敦煌特有造型。这就使得仿制工作带有极大的挑战性。郑汝中经过艰苦研究与精心设计，确定了“依据

古代乐器形制，运用现代科技与先进材料”的原则，在敦煌研究院、北京昭明万邦敦煌文化发展公司与北京乐器厂的共同努力下，于1991年仿制成吹、拉、弹、打四大类60余件乐器。同年10月，文化部艺术研究院音乐研究所乐声学实验室对这批仿制乐器做了频谱测量报告，得出了它们的谐波成分清晰、稳定的结论。1992年，又在中国音乐学院小礼堂举行的鉴定会及演奏会上获得与会专家的一致肯定；同年荣获文化部科技进步二等奖(图99~图103)。可以说，敦煌乐器的仿制研究，既是推动敦煌乐舞研究深入发展的需要，也为敦煌学研究如何更好为现实生活服务开拓了一个全新的领域。

敦煌舞伎服饰的研究与复原

敦煌乐舞研究近年来还有新的成果，就是上海东华大学研究生贾一亮女士对敦煌舞伎服饰的研究与复原工作。这方面的具体内容，我们征得本人同意，将她的相关学位论文节选附于本书之末，供读者参看。这里只是就这项成果的意义谈谈认识。

图103　敦煌乐器仿制品图片之五

历来学者专家对敦煌乐舞的研究，着重在舞蹈的源流，以动作、神态为中心的舞容以及舞具，而对舞者服饰的描述，一般比较简单。尤其是衣裙的各种样式、名称，它们所使用的材质、图案、色彩与染织及缝制工艺，因为壁画褪色与剥蚀的原因，又涉及论者并不熟悉的科技知识，故大都语焉不详，甚至多有误解。这就成为乐舞研究中的薄弱环节，影响了研究的深入。鉴于此，贾一亮在敦煌美术史专家赵声良研究员的具体指导下，在逐一细细观摩与分析敦煌壁画里一百余身舞伎的基础上，从服装科学的角度，对他们的头饰及衣、领、裙、裤等加以归类区别，并做了色彩分析、纹样整理与衣式搭配的初步探索，最后尝试复原了敦煌唐代经变画中舞伎的九种服饰。这一成果的意义，首先在于使我们对敦煌壁画舞伎形象服饰的判定，有了比较科学的界定标准，而这种标准是研究古代舞蹈种类、风格、特色所必不可少的。同时，研究者利用自己的专业特长，将样式（包括纹样）、色彩、材质纳入服装设计的视野来观察服饰，无疑会对其他研究者带来有益的启示。至于作者在复原古代服饰款式、色彩上所做的努力，更是充分显示了敦煌研究的无限魅力与生命力，也为我们今天进一步探索如何让敦煌文化艺术走进现代社会，走近千家万户，实现古为今用，提供了宝贵的经验。

[附录]

敦煌唐代经变画中的舞伎服饰浅析

贾一亮
（上海东华大学）

一、引言

我国历史上遗存的舞蹈图像资料很多，其中尤以敦煌壁画中的舞蹈图像最为引人注目。敦煌壁画是以佛教艺术为主导的，据《妙法莲华经》（后秦鸠摩罗什译）所列对佛的十种供养中即有："九伎乐、十合掌。"所以几乎只要有佛像的地方，就可以看到各种为佛奏乐起舞的壁画。敦煌壁画中尤以唐代经变画中的乐舞图像最为丰富多彩。唐代宫廷设置了各种乐舞机构，如教坊、梨园、宜春院、太常寺等，其中的乐工、歌舞艺人多达数万人，是我国深厚悠久的乐舞文化发展的鼎盛时期。这一切都直接或间接地反映在壁画上，使这些异彩纷呈的图像资料不仅具有独特的审美价值，还具有珍贵的史料价值。尤其是其中反映出不同时期的乐舞服饰更是值得服饰史研究者关注的对象。

据敦煌研究院音乐舞蹈研究室近年来的调查统计，莫高窟绘有乐舞形象的洞窟有200多个，乐舞形象3400多身，其中以乐伎居多。"乐伎"以"伎"为中心词，是指表演乐舞百戏的人。伎：歌女，舞女。《后汉书·仲长统传》："倡讴伎乐，列乎深堂。"《南史·宋废帝纪》："与左右作羌胡伎为乐。""伎乐"以"乐"为中心词，是指表演的内容或音乐节目。由于中国传统乐舞文化中存在"乐舞不分"的特点，所以"舞伎"的称谓极为少见，其概念往往包含在"乐伎"的称谓中而不再单独出现。本文只将以演奏乐器为主的艺人称为"乐伎"，而以舞蹈为主的艺人称"舞伎"。

二、舞伎服饰概况

基于对一百余身舞伎服饰的分析(贾一亮《敦煌唐代壁画经变画礼佛乐队中的舞伎服饰研究》,上海东华大学 2004 级硕士毕业论文),我们可以对敦煌唐代经变画中的舞伎服饰整体有一个初步的认识。

1.头部及佩饰

舞伎头部的形制基本都是一致的。《法华经》谓宝冠由金、银、琉璃、车磲、玛瑙、珍珠、玫瑰等七宝制成,冠前中央镶宝珠,即摩尼珠(《智度论》云:戴宝珠能除四百病。《法华经》云:净如宝珠,以求佛道)。宝冠两侧的丝带为宝缯,时而飘举向上,时而平展伸出,时而垂至于肩,对于舞伎的整体形象及观者对其动态的感受都有重要影响。发型、宝冠和耳珰的具体性质结构等,可参照叶菁《敦煌壁画和彩塑中历代妇女发式的研究》(上海东华大学 2004级硕士毕业论文)和李敏《敦煌莫高窟艺术中的唐代前期菩萨头冠与璎珞》(上海东华大学 2004 级硕士毕业论文)等的论述。佩饰以璎珞、臂钏、手镯、长巾带为主,基本形制也是大体相同的,只在细节上有所不同。本文亦不再赘述。

2.身体部分(图 1)

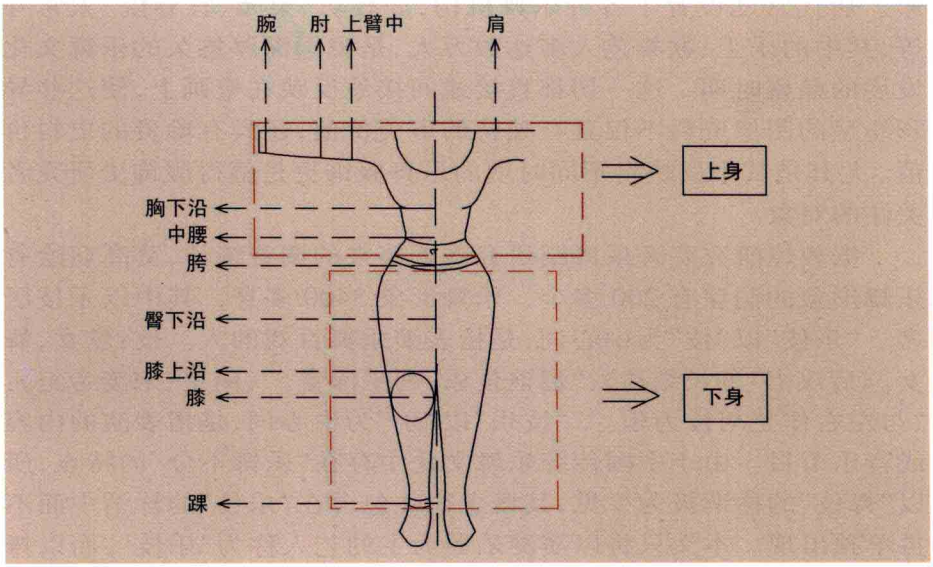


图 1　人体上、下身部位示意图

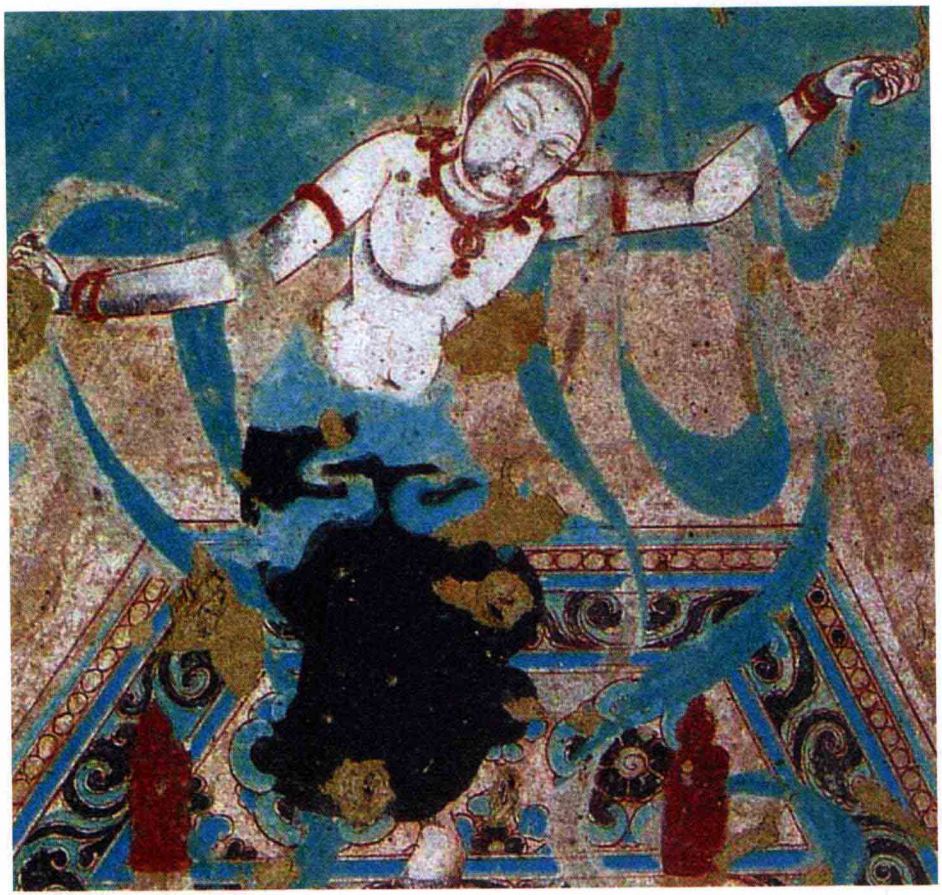


图 2　莫高窟第 201 窟北壁舞伎

除头部与佩饰部分，经统计得到舞伎身体部分所出现的基本服饰形制共有九种，根据皮肤裸露程度及自上而下、由外而内的原则依次为：

上身：裸呈，络腋，宽褶领，窄身衣；

下身：腰裙，短裙，长裙，阔腿裤，束腿裤。

2.1　裸呈（图 2）

即上身不着衣，只在颈项间饰以璎珞，手抓或肩搭长巾带。因为裸呈在敦煌壁画中十分常见，是舞伎服饰形象的构成方式，故将其作为一种基本形制。舞姿的轻柔舒展或健硕有力，都通过身体的线条得以直截了当地体现。

图 3　莫高窟第 220 窟南壁舞伎

2.2　络腋(图 3)

即于右腋经胸前绕至左肩、并通过绕搭或系结的方式固定的矩形巾带。多为双面异色,以红、蓝、绿色为常见。就穿着效果推测应为长 200cm ~300cm、宽 40cm~80cm 之间,面料较为轻薄柔软,通常没有于胸前表现具体的固定方式,尾端常由身后腋下两分飘出,无法照常规解释其披搭环绕方式。学者们对其命名不尽相同,有天衣、罗衣、锦巾、锦披、斜披巾、披帛、帔帛等诸多不同的称谓,是从不同的角度对其做的定义(赵敏《敦煌莫高窟菩萨服饰及隋唐五代世俗女性披帛研究》,上海东华大学 2004 级硕士毕业论文)。这一服饰形制菩萨、天王、飞天、童子甚或外道皆有穿着,舞伎与其他天人的几无二制。

2.3　宽褶领(图 4)

关于这种服饰形制曾有"羽领"的称谓出现,如对中唐第 112 窟北壁西侧报恩经变中舞伎的描述有:"头戴宝冠,身穿羽领紧袖贴身小衫,下着羽口裙、窄裤,赤露双足……"对第 159 窟南壁观无量寿经变中的两身舞伎描述为:"穿羽口衫、羽口裤,束羊肠百褶裙……"这种定名未见出处,不知是否因其形制略似羽饰。另外,羽口裤之名,也是指有本文所说的在膝部和脚踝有同样形制宽褶皱饰边的裤,羽口裙则是称本文所说的在裙摆下沿装饰宽褶皱边的短裙(如

中唐第 112 窟短裙)。从壁画中可以明显看出这种款式是由纺织材料制成,和“羽”的质感难于等同,为防止发生语义的混淆,本文暂不采用“羽口×”的定名。由于其形制为单层项圈接宽褶皱饰边,穿戴于肩颈,类衣领,故暂以“宽褶领”称之。

宽褶领多绿、蓝、青色,展开为圆环形,因穿着时长可掩胸,推测其半径应为 30cm 左右; 以珠宝璎珞圈加挺括而有韧性的面料为材料。除了单独作为上装出现,在壁画中多表现为通过多层叠加或一体相连的方式,与络腋或窄身衣搭配。

2.4 窄身衣(图 5)

即紧窄合体的上衣。关于这种服饰形制研究者曾有“半臂”的称谓,如第220 窟北壁东方药师净土变中四人一组的舞伎,对左边两身舞伎所着服装描述,有称其上身着“锦半臂,下身着长裤,外罩薄纱石榴裙……肩披飘带”的说法。“半臂”因衣袖仅及普通长袖的一半而名。其形制为合领对襟、胸前结带,长不过腰、袖仅掩肘,穿时加之于衫子之外,为古代春秋之服。宋高承《事物纪原》谓:“隋大业中,内宫多服半臂,除即长袖也。唐高祖减其袖,谓之半臂。”唐代士庶男女均有“中单上加半臂”的穿着方式出现,为通服之衣。莫高窟第 130 窟中的都督夫人,碧罗花衫,外罩绛底花半臂即为此。从穿着效果上看,半臂是比较宽松而不贴束身体的,但第 220 窟两身舞伎的上衣则紧窄合体,长至胯部以下,并用细带或璎珞链束扎,胸腰曲线明显。故“锦半臂”的称谓有待推敲,本文暂将其定名为

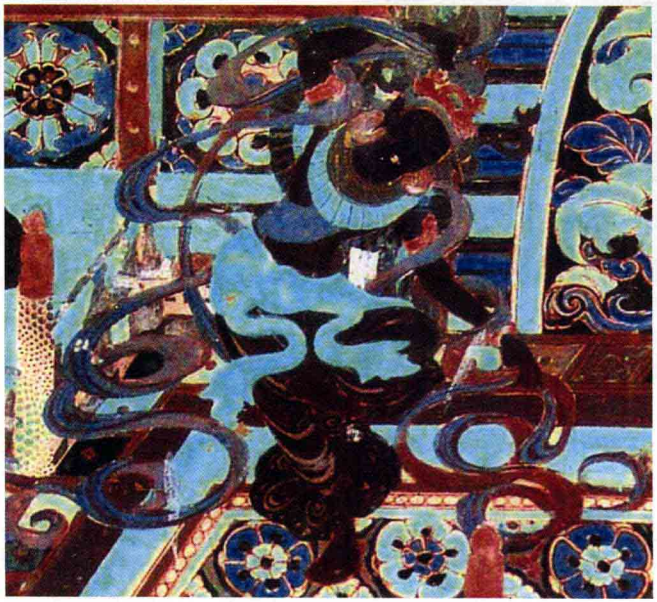


图 4 莫高窟第 148 窟东壁舞伎

图 5　莫高窟第 359 窟南壁舞伎

"窄身衣"。

舞伎所着窄身衣多为红色或变深色，采用质地较为厚实而不透明的面料。其形制基本相同，区别主要在领、袖、下摆。领上可接宽褶领或接U、W 型璎珞，具有很强的装饰效果。袖可分为：无袖、短袖（至上臂中）、半袖（至肘）和长袖（至腕）四种，尤以半袖和长袖居多，肘部加饰宽褶边。长袖窄身衣的袖口又有闭合与不闭合两种。下摆有短至胸下沿、至中腰、八字波浪边和长至入腰裙四种。窄身衣还常于腰间以细带束扎，强调腰部的灵活动态。这种腰间的系带也有长短宽窄多种状态，长者尾端亦随舞飘动，具装饰效果。细带有时还会以璎珞链代替。

2.5　腰裙（图 6）

腰裙的称谓见于各图录介绍中，虽名"腰"，实为围系于胯部的宽巾带，于腹前正中系结或以宝珠固定。腰裙几乎出现在所有舞伎的身上，是舞伎服饰中最普遍最基本的款式。多用纯色（以绿色为多，间有青、蓝色），少有花纹，质轻软而不透明。但简单的形制却呈现出丰富的穿着效果：通过不同的围绕及系结方式，于腹前形成了

丰富的褶皱，而下摆则变为两道优美的弧线。尾端的变化也多种多样，有的自然垂飘而下，有的对称飞卷似如意头，具有很强的装饰性。可以说腰裙是以叠穿搭配的方式构成舞伎富有层次感的形象外观的基础。

腰裙的长度以恰好包住臀部最为常见，偶有长可至膝者。《明史·舆服志》："永乐间，定殿内侑食乐。奏《平定天下之舞》，引舞、乐工，皆青罗包巾，青、红、绿、玉色罗销金胸背袄子，浑金铜带，红罗裤膊，云头皂鞾，青绿罗销金包臀，舞人服色加之。……奏《表正万邦之舞》，引舞二人，青罗包巾，红罗销金项帕，红生绢锦领中单，红生绢销金通袖袄子，青线绦铜带，织锦臂鞲，云头皂鞾，各色销金包臀，红绢裤膊。舞人、乐工服色，与引舞同。"其中所谓"包臀"亦为舞伎所穿着，不知是何种形制，之间有没有承袭的联系。就其命名来看至少两者在长度上十分相近，且面料的质感也有可比之处。

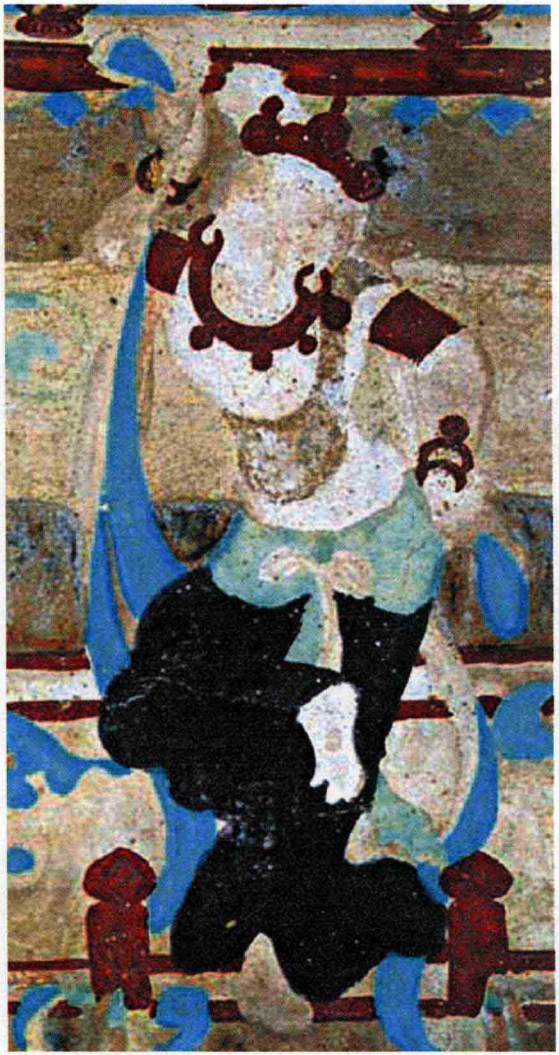


图 6　莫高窟第 370 窟北壁舞伎

2.6　短裙（图 7）

长至膝（较腰裙长），多为膝下摆裙，故应为拼合缝制，而非围系之裙。穿于腰裙之下，往往只看到露出的部

分——多为宽饰边，绘有卷草等纹样。短裙通常与腰裙异色形成对照，达成丰富的服饰外观，其中蓝色较为多见，选用面料较为厚重有身骨。第 220 窟有舞伎所着短裙呈倒桃型，形制为裙片中长侧短呈U形弧线，缘饰异色褶皱边，质较硬挺。

2.7　长裙(图 8)

舞伎的长裙基本形制为贴体中无分缝，长至脚踝或及地，有流畅的衣纹线条，多为面红里绿，饰宝相花图案。材质有不透明而悬垂效果佳者，亦有薄纱透体者似为纱罗所制，其飘逸灵动正体现舞姿的轻盈美妙。在壁画中表现舞伎双脚踏地而舞时，下身多为长裙。对于这一服饰形制，也有从不同角度的多种定名，如石榴裙、锦裙、罗裙、襦裙等。石榴裙是因裙色朱红艳美，类石榴色而得名。唐万楚《五日

图 7　莫高窟第 220 窟北壁舞伎

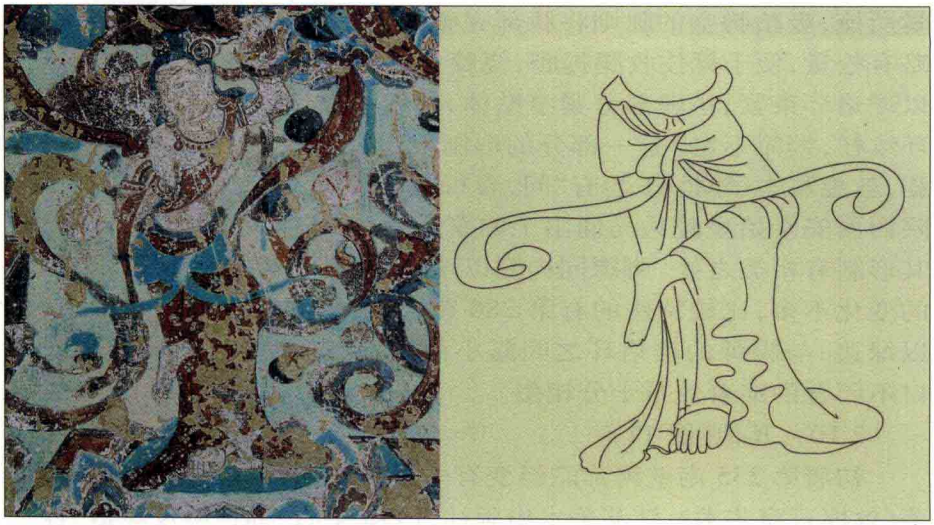


图 8　莫高窟第 217 窟北壁舞伎及局部放大线描图

观妓》诗有："红裙妒杀石榴花。"《敦煌曲子词·柳青娘之二》："碧罗冠子结初成，肉红衫子石榴裙，故著胭脂轻轻染，淡施檀色注歌唇。"锦裙即以织花厚缯为地的裙，罗裙即以纱罗为地的裙，皆是因质得名，且以轻软织物尤其是丝织面料为主。在敦煌艺术僧俗女性形象中，服长裙者甚多，尤以菩萨为盛。

2.8　阔腿裤（图 9）

宽阔似裙的长裤，可按其廓型大致分为三类：(1)长至踝或及地，多为暗红色或变深色，通体宽肥，褶皱纷繁复杂，形如卷云，质厚实而不透明；(2)长至踝或及地，多为面红里绿，自膝下放宽，廓形似今喇叭裤，裤口纹路曲折回转，质料较薄，垂缀感强；(3)长至膝略下，多为褐色，于膝部以细带束扎，或以璎珞宝珠固定，形成松活褶皱，膝上多松量垂掩束带，膝下剩余部分不规则顺垂，裤口多蓝、绿色饰边，面料较为挺括。这种形制之下通常会在内里再穿紧窄的束腿裤，形成层次丰富的外观效果。第 197 窟北壁观无量寿经变，从其裤口可明显看出其双腿分制的形式。

2.9　束腿裤（图 10）

束腿裤穿于阔腿裤之内，所以只能看到膝盖及其以下的部分。壁画中对于不同状态的腿的膝部表现方式也不同。支撑身体重心的腿因直立，而基本不绘出膝盖部分，任其为阔腿裤裤子口下沿或松

量所掩；吸抬腾空的腿则将膝部完整绘出，为面料织物所制，其形制略有松量，便于舞伎收腿提胯，绕膝一圈均饰以褶皱边。膝部的下沿以璎珞环束紧，小腿部分紧窄贴体，曲线毕露，其上多饰以宝珠或圆环纹样，繁简不定。这一部分的形制很像古代服饰中的“行腾”，即绑腿，敦煌写本《律抄》1 卷有“问，着行腾臂衣得不。答，为病得着……”陕西西安秦始皇陵兵马俑出土的军吏俑，多下穿短裤，腿束行腾，与其形制有相类之处。脚踝同样圈以璎珞环，其下再接褶皱边。束腿裤的变化不多，比较特殊的有第 286 窟，束腿裤的裤口为人字形，且饰以绿边，与脚踝的璎珞环之间露小截脚腕，这和舞伎长袖窄身衣袖口不闭合的穿着效果十分相似。

2.10　其他（图 11）

初唐第 335 南壁阿弥陀经变有一身舞伎，对其说明（段文杰等编著《敦煌石窟艺术》，江苏美术出版社，1993 年版）称：“舞伎珠冠，裸上身，腰饰带，下身内穿紧身羊肠裤，有似今之女子健美裤，外系短裙，赤脚……”“羊肠裙”的称谓时见于对佛教壁画或雕塑中佛或菩萨形象的描述，其形制多为宽大蔽体，衣纹细密繁复，似羊肠回转曲折，多而不乱。如研究者们对于中唐 159 窟南壁观无量寿经变主尊座前的舞伎的

图 9　莫高窟第 85 窟南壁舞伎及局部放大线描图

图 10　莫高窟第 112 窟南壁舞伎

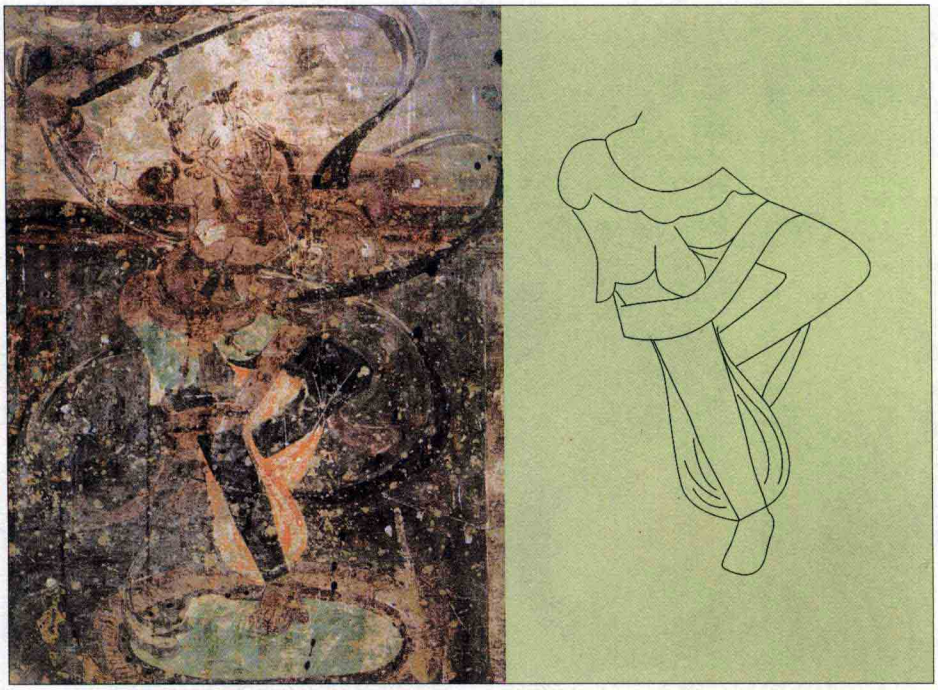


图 11　莫高窟第 335 窟南壁舞伎及局部放大线描图

描述称“穿羽口衫、羽口裤，束羊肠百褶裙。双手握彩带，相对起舞……”。而羊肠裤具体指称怎样的服饰形制暂未知。细观这身舞伎不难发现其下身所着服饰共三层：腰裙，薄纱透体的短裙，薄纱透体的长裤。其长裤上部较紧，自膝放宽，至踝再次收紧，似今之灯笼裤。笔者认为前面的说明大概是误将透露出的腿部线条当做紧身裤，同时又没有留意到面料质感比较轻薄透明的灯笼长裤吧。事实上其他舞伎服饰中都不曾出现短裙和裤皆轻薄通透的效果。这种形制的长裤在舞伎中也暂为仅见，其上紧而下阔的形制与束腿裤刚好相反，但与前面的阔腿裤相比仍可算做合体。故将其单列，待日后继相辅证。

3.色彩讨论

壁画中舞伎服饰的色彩依据其出现频率，在一定程度上反映大致的色彩范围——例如，即使有其他颜色可供选择，长裙仍然基本为红色，是否能在一定程度上说明红色是画工或当时人们心目中最符合长裙的色彩选择呢？

表 1

名称	颜色撷取	窟号	序号	出现部位
素白色		205,172,112,237,360	1,2,27,28,40,57,64	窄身衣 腰裙,短裙,长裙 束腿裤
红色		205,341,180,217,445,112,154,158,159,197,231,237,286,358,359,360,386,12,14,20,85,7108,156,196,榆林 25	1,15,29,33,37,38,39,40,41,42,43,44,45,46,47,52,55,57,58,60,61,62,63,65,67,69,70,71,72,74,76,78,79,80,81,83,84,85,86,96,97,98,101	络腋 窄身衣 腰裙,短裙,长裙 阔腿裤,束腿裤 褶皱饰边
绿色		205,220,335,341,45,148,217,445,154,158,159,237,286,358,359,360,386,12,20,85,156,196,361,370	1,2,3,5,7,13,15,16,17,25,33,34,37,42,44,45,46,47,58,59,60,62,64,65,66,69,74,76,77,79,80,82,93,101,105,106	宽褶领,络腋 窄身衣 腰裙,短裙 束腿裤 褶皱饰边
青色		148,172,180,217,320,112,154,186,197,200,201,231,359,386,12,14,18,108,156,361,486	23,24,25,27,29,34,35,36,38,39,41,43,50,52,53,54,55,61,62,66,70,71,72,73,84,85,92,94,95,96,97,98,99,103,107	宽褶领 窄身衣 腰裙 褶皱饰边
蓝色		220,148,217,159,358,359,360,396,156	3,4,5,23,24,25,34,46,48,95,62,63,65,97	宽褶领,络腋 窄身衣 短裙 束腿裤 褶皱饰边
紫色		231,358,12	55,59,70	U、W 璎珞内 穗状饰边
黄色		112	40,41	褶皱饰边
褐色		360,18,156,370	63,73,90,91,92,93,94,95,99,106	络腋 窄身衣

名称	颜色撷取	窟号	序号	出现部位
				短裙 阔腿裤
变深色		205,220,335,45,148,172,180,320,158,159,200,231,237,286,358,360,38612,85,156,196,361,370	1,7,8,13,16,23,25,26,27,28,29,35,36,45,46,48,53,54,55,57,58,59,60,61,62,64,66,69,70,71,72,73,77,80,82,90,91,92,93,94,95,96,97,98,99,100,103,104,105,106	窄身衣 短裙 长裙 阔腿裤,束腿裤

4.纹样整理

敦煌服饰图案随时间的推移而发生过巨大的转变。舞伎服饰中见到的有宝相花纹、卷草纹等。出现最多的是宝相花纹。有两种形制:(1)花形四瓣,如"十"字形,花瓣桃形。花瓣有以莲瓣纹组成,有以莲花带叶组成。主要见于第220、66 等窟的舞伎服饰中。(2)复合形,花瓣稠密,层层不尽,放射状向外延伸。不似莲花,亦非团花。植物蔷薇科有宝相花,大朵丽色,多瓣。花形与之近似,但非以为名。两种花形均为莲花装饰纹样之变形,取佛教"庄严宝相"之义为名。主要见于第 360、108 等窟的舞伎服饰中。

表 2

名称		纹样撷取	独立纹样	窟号	序号	出现部位	纹样来源
宝相花	十字四瓣			341	14	长裙	《敦煌历代服饰图案》
				217 320	33 36	长裙	《敦煌历代服饰图案》
				220 66	3/4 18	长裙	自行绘制
	复合形			360 108	84 85	束腿裤	《敦煌历代服饰图案》
				156 196	97 101	束腿裤	《敦煌历代服饰图案》

名称	纹样撷取	独立纹样	窟号	序号	出现部位	纹样来源
六瓣			335	13	灯笼裤	《敦煌历代服饰图案》
棋格纹			220	4	窄身衣	《敦煌历代服饰图案》
			220	3	窄身衣	《敦煌历代服饰图案》
小白花树纹①			205	1,2	长裙	自行绘制
卷草纹		·	220	5	短裙	《敦煌历代服饰图案》
其他	·		12	70	束腿裤	自行绘制
			12	70	束腿裤	自行绘制

5.服饰搭配

5.1　搭配方式(图 12　示意图)

凡以线连结者,皆可搭配出现,加之每一种基本款式又有不同的细节处理方式,所以,舞伎服饰的搭配方式可说是千变万化,各不相同。

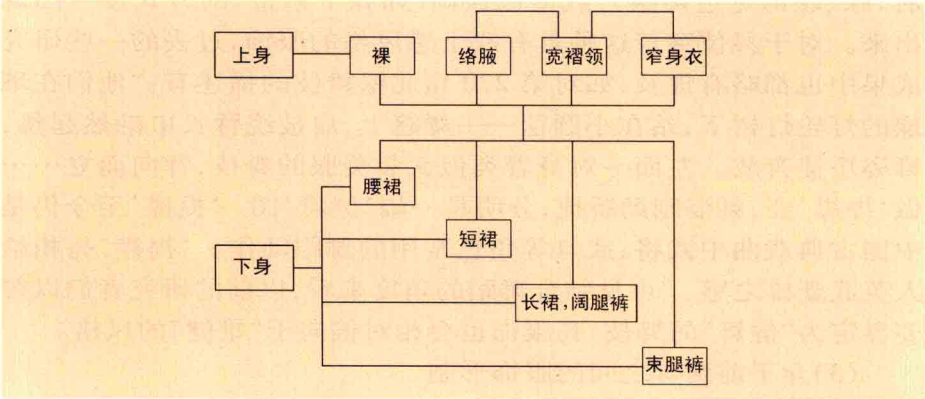


图 12

5.2　服饰形制

过去的研究者常根据史籍记载，按舞伎的姿态将舞蹈划分为“健舞”和“软舞”两种。参考这种方法，可将经过不同搭配形成的舞伎整体服饰风格面貌划分为：

(1)轻曼飘逸的服饰形制

基本搭配方式为：裸上(络腋)+ 长裙。

可以看到，基本上舞伎所着服饰选用质料越轻软，其整体服饰形制就越是偏于轻曼，其中以下身着长裙最为典型。而络腋与宽褶领单独作为上装，就比两者合穿的清逸之感更加强烈。事实上，不难发现以前的研究者们以舞姿界定为“软舞”的舞伎，其服饰也会相对偏向于“轻软”的风格。需要特别说明的是，这种风格在很大程度上也与裸露皮肤的程度成正相关，只是这种相关会因为接下来要说的两种款式的介入而被打破。

(2)英武雄健的服饰形制

基本搭配方式为：窄身衣 + 束腿裤。

基本上，以上两者只要出现其一，舞伎的整体服饰风格就可以划归此类。即便是窄身衣搭配长裙、裸上身搭配束腿裤，都一样可以打破上一种形式的风格。可以看到，“窄身衣 + 束腿裤”的搭配形式几乎将舞伎的全身都严严实实地包裹起来。然而即使长袖长裤加身，舞伎大到身体的扭动(如展肩、扭腰、出胯、吸腿、腾踏)，小至所有的关节(如中腰、肘、腕、膝、踝)等，都通过或小段显露(如上衣短至胸下或波浪形下摆、袖口不闭合、人字形裤口)，或加装饰夸张(如肘、膝、踝饰宽边褶皱)，或紧包强调(如膝下系带)的方式逐一凸现出来。对于舞伎穿着这种具有武士感风格的服饰，过去的一些研究成果中也都略有提及，如对第 220 窟北壁舞伎的描述有：“他们在璀璨的灯轮灯树下，站在小圆毯——舞筵上，肩披绕臂长巾翩然起舞，舞姿矫捷奔放。左面一对身着类似武装美服的舞伎，背向而立……做‘提襟’姿，舞姿刚劲矫捷，分明是一幅‘健舞’图。‘提襟’至今仍是中国古典戏曲中武将、武旦等角色常用的舞蹈动作。‘提襟’亮相给人英武豪雄之感。”可见结合舞蹈的角度来看，以前的研究者们以舞姿界定为“健舞”的舞伎，其服饰也会相对偏向于“雄健”的风格。

(3)介于前两者之间的服饰形制

基本款式有：宽褶领、腰裙、短裙、阔腿裤。

图 13　莫高窟第 220 窟北壁舞伎服装款式复原

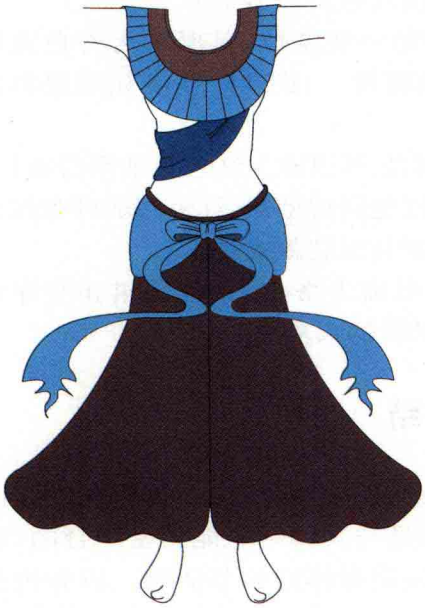


图 14　莫高窟第 148 窟东壁舞伎服装款式复原

这几种款式的风格是比较中立的，辅助性的，以与其他服饰搭配所显现的风格为主。宽褶领多单独穿着，或搭配络腋则偏柔曼，搭配窄身衣则偏英武。腰裙基本每一身舞伎都穿着，可根据所搭配的服饰风格或舞蹈动作调整其形制、衣服和整体风格的表现。短裙穿于腰裙之下，长裙或阔腿裤之上。如搭配长裙则多性质规则简单而饰纹样，如搭配阔腿裤并束腿裤，则多饰以宽褶皱边，有的褶皱边宽至足自行翻折竖起，同脚踝顺垂向下。阔腿裤搭配束腿裤自不必说，单独穿着前文已经给出三种不同形制风格，其中第二种比较偏向轻曼飘逸的风格，第三种比较偏向英武雄健的风格。第一种的数量最多，裸露上身或搭配络腋时似第二种，搭配窄身衣似第三种。

6.款式复原

笔者自初、盛、中、晚唐的经变画内各挑选出一身舞伎，绘制其款式复原图，尽量集中展示舞伎服饰的九种形制。

(1)初唐第 220 窟北壁东方药师经变舞伎，其服饰为红色半袖窄身衣(衣片饰棋格纹，袖饰团花纹)、绿色腰裙、蓝色短裙（饰卷草纹）和石榴红长裙

图 15　莫高窟第 112 窟北壁佛案前舞伎服装款式复原

图 16　莫高窟第 370 窟北壁舞伎服装款式复原

(饰四瓣宝相花纹)。(图 13　220 窟北壁舞伎服装款式复原)

(2)盛唐第 148 窟东壁北侧药师经变舞伎,其服饰为青色宽褶领、蓝色络腋、青色腰裙和变深色阔腿裤。(图 14　148 窟东壁舞伎服装款式复原)

(3)中唐第 112 窟北壁佛案前舞伎,其服饰为红色长袖窄身衣(上接宽褶领,波浪边下摆)、绿色腰裙、红色倒桃型裙、红色阔腿裤和红色束腿裤。(图15　112 窟北壁佛案前舞伎服装款式复原)

(4)晚唐第 370 窟北壁舞伎其服饰为络腋、青色腰裙和变深色阔腿裤。(图16　370 窟北壁舞伎服装款式复原)

小　结

通过分析舞伎的九种服饰形制及其搭配方式、颜色花纹等内容，可以发现礼佛乐队的舞伎服饰是与其舞蹈职能紧密结合的,服饰以表现舞蹈动态的身体为目的,强调身体的关节活动。以分析服饰的风格配合舞姿的考察来界定舞蹈的风格,可为进一步界定舞蹈的种类及其相关内容提供帮助。

图版目录

图 1,丝路三道示意图,第 2 页。
图 2,舞姿刚劲的伎乐天(莫高窟第 272 窟窟顶东披),第 3 页。
图 3,药叉的刚健舞姿之一(莫高窟第 290 窟西壁),第 4 页。
图 4,药叉的刚健舞姿之二(莫高窟第 290 窟西壁),第 4 页。
图 5,药叉的刚健舞姿之三(莫高窟第 290 窟西壁),第 5 页。
图 6,凌空吹笛的飞天(莫高窟第 249 窟西壁),第 6 页。
图 7,合乐歌唱的飞天之一(莫高窟第 285 窟南壁),第 7 页。
图 8,合乐歌唱的飞天之二(莫高窟第 285 窟南壁),第 7 页。
图 9,做弹指状的两伎乐(莫高窟第 251 南壁),第 7 页。
图 10,西域舞风的天宫伎乐(莫高窟第 248 窟北壁),第 8 页。
图 11,飞天舞姿(莫高窟第 303 窟北壁),第 9 页。
图 12,经变画乐舞图(莫高窟第 331 窟舞伎摹本),第 10 页。
图 13,双人巾舞(莫高窟第 220 窟南壁),第 12 页。
图 14,正背两面双人巾舞(莫高窟第 172 窟北壁),第 13 页。
图 15,舞姿迥异的双人巾舞(莫高窟第 148 窟东壁),第 14 页。
图 16,软舞风格的双人巾舞(莫高窟第 205 窟摹本),第 15 页。
图 17,倾身低头的单人巾舞(莫高窟第 201 窟),第 15 页。
图 18,西域乐韵伴奏的单人巾舞(莫高窟第 358 窟南壁),第 16 页。
图 19,急舞旋巾(莫高窟第 341 窟摹本),第 17 页。
图 20,举步急行的单人巾舞(莫高窟第 112 窟南壁),第 17 页。
图 21,巾舞(莫高窟第 154 窟北壁),第 18 页。
图 22,短巾单人巾舞(莫高窟第 12 窟),第 18 页。
图 23,大型乐队伴奏的巾舞(莫高窟第 85 窟南壁),第 19 页。
图 24,赤裸上身的巾舞(莫高窟第 197 窟北壁),第 20 页。
图 25,造型新颖的双人巾舞(榆林窟第 19 窟南壁),第 21 页。
图 26,佛坛下右侧腰鼓舞(莫高窟第 158 窟),第 22 页。
图 27,佛坛下右侧腰鼓舞(莫高窟第 158 窟摹本),第 22 页。
图 28,腰鼓舞(榆林窟第 25 窟南壁),第 22 页。
图 29,胸鼓舞(莫高窟第 108 窟南壁),第 23 页。
图 30,对舞中的击长鼓舞(莫高窟第 156 窟南壁),第 24 页。
图 31,鼓舞拉山膀舞姿(莫高窟第 5 窟北壁摹本),第 24 页。
图 32,北凉时期的伎乐天(莫高窟第 272 窟窟顶南披),第 25 页。
图 33,北魏时期的伎乐天(莫高窟第 248

窟南壁),第26页。
图34,反弹琵琶舞姿(莫高窟第112窟南壁),第27页。
图35,佛龛北侧盛装反弹琵琶舞伎(莫高窟第159窟西壁),第28页。
图36,与舞长巾者对舞的反弹琵琶舞伎(莫高窟第5窟摹本),第29页。
图37,与击长鼓者对舞的反弹琵琶舞伎(莫高窟第156窟南壁),第29页。
图38,与长袖舞者对舞的琵琶舞(榆林窟第19窟北壁摹本),第30页。
图39,绳舞姿态(莫高窟第435窟北壁),第31页。
图40,花串绳舞(榆林窟第20窟东壁),第31页。
图41,舞伎(莫高窟第288窟南壁上部),第32页。
图42,托花盘舞伎(第288窟东壁),第32页。
图43,托花盘的供养菩萨(榆林窟第20窟东壁),第33页。
图44,双供养伎乐线描图(安西东千佛洞第2窟),第33页。
图45,树下奏乐起舞供养人伎乐图(莫高窟第297窟),第34页。
图46,树下奏乐起舞供养人伎乐图(莫高窟第297窟摹本),第35页。
图47,佛龛龛楣的莲花丛中乐舞(莫高窟第299窟西壁),第36页。
图48,拜塔舞蹈(莫高窟第23窟北壁),第37页。
图49,婚宴舞图(莫高窟第445窟北壁),第38页。
图50,婚宴舞场面(榆林窟第38窟西壁),第39页。
图51,宴席前舞蹈场面(莫高窟第98窟北壁),第40页。
图52,敦煌舞谱残卷(P.3501、S.5643),第41页。
图53,敦煌舞谱残卷(BD.10691),第42页。
图54,《张议潮出行图》中乐舞形象(莫高窟第156窟),第43页。
图55,《宋国夫人出行图》中乐舞形象(莫高窟第156窟),第44页。
图56,《宋国夫人出行图》中乐舞形象(莫高窟第156窟摹本),第45页。
图57,巫舞形象(莫高窟第12窟北壁),第46页。
图58,手捧海螺的菩萨(榆林窟第20窟东壁),第47页。
图59,猴面人身舞形象(莫高窟第465窟北壁),第48页。
图60,六臂飞天(莫高窟第148窟摹本),第49页。
图61,剑舞画面(榆林窟第3窟南壁),第50页。
图62,双舞图(莫高窟第220窟),第53页。
图63,胡旋舞图之一(莫高窟第220窟),第54页。
图64,胡旋舞图之二(莫高窟第220窟摹本),第55页。
图65,胡旋舞图之三(莫高窟第220窟摹本),第56页。
图66,背身而舞的伎人(莫高窟第98窟北壁),第57页。
图67,背身而舞的伎人(莫高窟第61窟北壁),第58页。
图68,舞伎(莫高窟第286窟南壁),第58页。
图69,舞者(莫高窟第308窟前室西壁摹本),第59页。

图 70,舞者(榆林窟第 3 窟南壁摹本),第 59 页。
图 71,乐舞画面(西千佛洞第 15 窟北壁中央),第 60 页。
图 72,莲花上的柘枝舞(莫高窟第 320 窟南壁),第 61 页。
图 73,晚唐时期的独舞舞伎(莫高窟第 12 窟南壁),第 62 页。
图 74,胡旋舞图(莫高窟第 220 窟摹本),第 65 页。
图 75,佛龛左右侧竖形莲花纹图案上的童子舞(莫高窟第 329 窟),第 66 页。
图 76,莲池舞童画面(莫高窟第 14 窟南壁),第 67 页。
图 77,龛楣上化生童子伎乐(莫高窟第 285 窟西壁),第 67 页。
图 78,莲花童子形象之一(榆林窟第 15 窟),第 68 页。
图 79,莲花童子形象之二(榆林窟第 15 窟),第 68 页。
图 80,经变画中莲花童子飞天(莫高窟第 172 窟),第 69 页。
图 81,云端莲花童子乐舞画面(榆林窟第 12 窟前室西壁摹本),第 70 页。
图 82,乐舞场面的百戏舞童(莫高窟第 361 窟南壁摹本),第 70 页。
图 83,《法华经变》中的火宅童子舞画面(莫高窟第 449 窟南壁摹本),第 70 页。
图 84,火宅舞图(莫高窟第 154 窟南壁),第 71 页。
图 85,四川杨子山汉墓出土的汉百戏画像砖拓本,第 72 页。
图 86,山东安丘汉墓出土汉巾舞百戏画像砖拓本,第 73 页。
图 87,河南金村出土战国玉雕舞女佩饰(今藏美国弗利尔博物馆),第 74 页。
图 88,玉雕舞女线描图,第 74 页。
图 89,战国玉雕断臂舞女,第 75 页。
图 90,四川成都百花潭出土的战国"宴乐渔猎攻战纹壶"线描图,第 76 页。
图 91,"宴乐渔猎攻战纹壶"上的采桑舞女图,第 76 页。
图 92,东汉舞蹈彩陶俑(今藏巴黎塞尔努斯基博物馆),第 77 页。
图 93,唐代胡人戏狮俑(仿制品),第 77 页。
图 94,西夏时期壁画中持凤首箜篌伎乐天(莫高窟第 327 窟),第 78 页。
图 95,安阳修定寺砖雕中胡人舞蹈形象(今藏巴黎吉美博物馆),第 79 页。
图 96,今天的藏族《羌姆》舞形象,第 80 页。
图 97,持琵琶的伎乐天(新疆克孜尔千佛洞第 8 窟),第 83 页。
图 98,中国残疾人艺术团的《千手观音》剧照,第 85 页。
图 99,敦煌乐器仿制品图片之一,第 86 页。
图 100,敦煌乐器仿制品图片之二,第 87 页。
图 101,敦煌乐器仿制品图片之三,第 88 页。
图 102,敦煌乐器仿制品图片之四,第 88 页。
图 103,敦煌乐器仿制品图片之五,第 89 页。

参考文献

[1]隋书·音乐志.点校缩印本[M].北京:中华书局,1997.

[2]新唐书·礼乐志.点校缩印本[M]. 北京:中华书局.1997.

[3]中国舞蹈艺术研究会舞蹈史研究组.全唐诗中的乐舞资料[G].北京:人民音乐出版社,1958.

[4]王克芬.中国舞蹈史(隋唐五代部分)[M].北京.文化艺术出版社,1987.

[5]王克芬.中国舞蹈发展史[M]. 上海:上海人民出版社,1989.

[6]王克芬.敦煌石窟全集·舞蹈画卷[M]. 香港:商务印书馆,2001.

[7]郑汝中.敦煌壁画乐舞研究[M].兰州:甘肃教育出版社,2002.

[8]高金荣.敦煌石窟舞乐艺术[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.